Blätter für Haus- und Kirchenmusik

Ernst Rabich

Mus
Z
Fi

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY
Harvard College
Library

BOUGHT FROM THE BEQUEST
OF
CARRIE LOUISE NASH
IN MEMORY OF
ELIZABETH NASH
AND
GEORGE WILLIAM NASH
CLASS OF 1878

MUSIC LIBRARY

Printed in Germany.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Fünfter Jahrgang

1901.

Langensalza,

Verlag von Hermann Beyer & Söhne,

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

Digitized by Google

Mus 2.5F *

Digitized by Google

Inhalt.

A. Abhandlungen, Biographieen etc.

Arend, Max, Surrogate im Klavierspiel 98
Arnd-Rudolstadt, M., Vorschläge zur systematischen Anordnung der Anschlagsarten 66
Füge, Rud., Tanzende Opernsänger 181
Göring, Hugo, Dr., Grundsatz der Musikkritik . . . 9
Goldschmidt, Hugo, Dr., Sprachgesang und Vokalist 2, 19
Herzog, J. G., Dr., Über Notierung der rhythmischen Choräle und deren Wiedereinführung 105
Hirschberg, Leopold, Dr., Die religiösen Kompositionen von Peter Cornelius 117
Hirschberg, Leopold, Dr., Unbekannte Kompositionen antikisierender Dichtungen 54
K. W. A. W., Musikunterricht und Gedächtniskunst 58
Köhler, Wilh., Wie in Hamburg das Volk zum Kunstgenuß erzogen wird 72
Klauwell, Otto, Dr., Ludwig von Beethoven und die Variationen-Form 81, 169
Krohn, Emil, Ein Hinweis auf die Vertreter der Tonkunst in Finnland 55
Laue-Düren, Kirche oder Konzertsaal? 38
Mücke, Robert, Heinrich Hofmann 49
Nagel, Wilibald, Dr., Die Einwirkung älterer Kunst auf die Musik des 19. Jahrh. 6, 21
Nagel, Wilibald, Dr., Die Nach-Tridentische Choral-Reform in Rom 179
Pattmann, Max, Johann Gottlieb Neumann 166
Rabich, E., Dem 6. Jahrgang zum Gruße 1
Rabich, E., Max Reger 33
Rabich, E., Liturgisches aus dem Herzogtum Gotha 89
Rabich, E., Zum XVI. deutschen evangel. Kirchengesangvereinstag in Cassel 116
Riemann, Hugo Dr., Vom Dirigieren 11
Ritter, Hermann, Über Musik und Musikentwickelung 129
Schering, Arnold, Volk und Kirchenmusik 17
Schering, Arnold, Musik im Gottesdienst oder nicht . 57
Schering, Arnold, Das Verschwinden des Generalbasses 113
Schmid, Otto, Johann Dismas Zelenka 85
Schmid-Dresden, O., Carl Stamitz 134
Schmidkunz, H., Chrysander †. 141
Vogel, Moritz, Rudolf Palme 45
Wellmer, August, Die Kunst, insonderheit die Tonkunst, in ihrer Bedeutung für die Kirche und das Volk 145, 161
Wellmer, August, Vincenzo Bellini 170
Wellmer, August, Karl Heinrich Graun 65
Widmann, Ein Beispiel des theoretischen Musikunterrichts 177
Zenger, M., Dr., Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen 115, 127, 161

B. Lose Blätter.

Kammermusik in München (*R. Louis*) 2
Realismus und Idealismus in der Musik (*Reinhard*) . . 10
und manche Schatten steigen auf 12
Die Bärenhäuterauge als Opernstoff (Dr. *Storck*) . . 26, 42
Charakter der Tonleiter 27
Über die Geschichte des Geigenbogens 28
Eine Musikinstrumentabelle 39
Krieg dem Grammophon 40
Orgelvirtuosen 40
Passions- und Ostergesänge 41
Ein Freund Cimarosas 44
Eine Musikaufführung im Kloster Admont (*Mikiel*) . . . 59
Klughardts Oratorium, »Die Zerstörung Jerusalems« (*Schmid*) 60
Das erste deutsche Bach-Fest (*Füge*) 70
Zu unserer Musikbeilage 72
Neue gottesdienstliche Chorordnung (*Rabich*) 87
Etwas von neuer Meistersingerforschung (*Dr. Nagel*) . . 89
Kirchenmusik im Königreich Sachsen 90
Wagneraufführungen in München 91
Gegen die Verlängerung der Schulzeit 107
Organistenwünschlungen 108
Predigt und Liturgie 109
Aus Liszts Briefen 121
Gothaische Volkshymnen (*Rabich*) 123
Die Nibelungen in Bayreuth unter Siegfried Wagner (*Arend*) 140, 153
Ehrm von Dannen 144
Mißstimmen gegen Richard Wagner 147
Der Einfluß der Musik 149
Musik und Artillerie 155
Etwas vom Anschlag 156
Naar de Kerk 157
Anton Bruckners Prüfung 158
In questa tomba oscura 159
Vom Prinzregententheater in München 166
Die Arbeit »In questa tomba« ein Komponisten-Wettkampf . 171
Aussprüche von Richard Wagner 178
Erinnerung an Emil Götze 178
Aus Mozarts Leben 181
Staatliche Prüfung der Musiklehrer und -Lehrerinnen . . 182

C. Monatliche Rundschau.

Berlin (*Dr. Füge*) 13, 44, 61, 78, 91, 109, 128, 143, 159, 172, 182
Köln (*Prof. Tottmann*) 110
Dresden (*Otto Schmid*) 14, 27, 45, 60, 75, 92, 109, 125, 139, 173, 183
Frankfurt a. M. (*Hugo Schlemüller*) 184
Gotha 10
Hamburg (*J. F.*) 45, 91, 185
Leipzig (*Prof. Tottmann*) . . . 14, 30, 46, 61, 76, 174, 186
München (*R. Louis*) . . . 13, 31, 45, 63, 78, 94, 113, 126, 186
Weimar (*Göpfart*) 27

D. Kleine Nachrichten vom Tage.

16, 31, 47, 64, 78, 79, 94, 128, 136, 144, 160, 174, 175

E. Besprechungen.

Für Klavier.
Ehret, E., Op. 1 u. 2 93
Field, John, 8 Notturnos 125
Lazarus, Op. 54 u. Op. 55 96
Scarlatti, D., 12 Sonaten 175
Schulz, E., Op. 214 14
Tigrow, Drei Phantasiestücke 32
Zschocke, K., Op. 45 95
Lieder für 1 Singstimme.
Bocke, Ernst, Mondlicht 95
Bocke, Ernst, Vier Lieder 32
Bocke, Ernst, Viele Schauer 93
Cronk, H., Op. 23 32
Ende, H. vom, Op. 15 32
Köhler, G., 35 indische und 1 scherzhafte Lieder . . 32
Götze, Op. 5 u. 9 32
Heinrich, Menschlichkeit 14

Digitized by Google

Seite

Jenner, W., Op. 16 . . . 31
Keller, L., Op. 47 . . . 32
Klauß, J., Gesang der Begeisterung . . . 32
Lauer, V. A., Op. 8 . . . 32
Nienhoff, L., Op. 20 . . . 32
Spengler, Lorenz, Weihnachtslied . . . 188
Teichfischer, P., Der heilige Christ ist kommen . . . 188
Warnsdorf, P., Op. 4 u. 6 . . . 80
Wichtendahl, K., Op. 12, 3 Hefte . . . 32
Zumpe, H., Weihnachtslied . . . 188

Chorwerke.

Baumfelder, G., Choralbuch . . . 127
Gerhart, E., Weihnacht . . . 188
Hecht, G., Hosanna in der Höhe . . . 127
Herzog, J. G., 3 geistliche Chöre . . . 128
Koch, M., 5 geistliche Lieder . . . 128
Koch, M., Der 100. Psalm . . . 128
Köhler, L., Psalm 3 . . . 128
Lüdicke, Friedhofsklänge . . . 128
Lyra, Deutsche Weisen . . . 128
Lyra, Psalm 67 . . . 128
Rückert, Th., »Frohlocket« . . . 144
Rudnick, 15 kurze geistliche Gesänge . . . 128
Mendelssohn, A., Das Leiden des Herrn . . . 79
Mendelssohn, A., Auferstehung . . . 79
Reinecke, C., Weihnacht . . . 188
Rietz, F., Weihnachtsmärchen . . . 188
Schein-Preßler, 20 Lieder für 2 und mehr Singstimmen . . . 172
Schütze, G., Op. 1, 3 Motetten . . . 144
Schütze, G., Op. 4, 6 Lieder . . . 188
Schütz, H., Weihnachtsoratorium . . . 176
Schwalm, R., Zehn geistliche Gesänge . . . 144
Stein, B., Drei Weihnachtslieder . . . 188
Tonne-Schmid, Ausgewählte Chöre . . . 128
Teichfischer, P., Psalm 100 . . . 144
Tschuëer, Th., Im Himmel . . . 176
Vignau, H., 2 geistliche Gesänge . . . 144
Vogel, Moritz, Zwei Seligpreisungen . . . 144
Wagner, H., Te deum . . . 180
Warnsdorf, P., Neue Missionsharfe . . . 80
Werber, J. Chr., Kirchliche Männerchöre . . . 176
Weber, C. M. von, Weihnachtslied . . . 176
Winkler, E., Vater unser . . . 176
Wolfgandt, Choralbuch . . . 180
Zahn, A., Alte Lieder . . . 176
Zöllner, H., Op. 72, Vier Lieder . . . 188

Theoretische Werke.

Bilart, H., R. Wagner in Zürich . . . 127
Bellermann, H., Der Kontrapunkt . . . 176
Droth, Th., Die Kunst des Choralvorspiels . . . 48
Enxerius-Sieber, Handbuch des Klavierunterrichts . . . 96
Eschmann, K., Wegweiser durch die Klavierlitteratur . . . 96
Halm, A., Harmonielehre . . . 48
Lahr, Katechismus der Musik . . . 176
Merz, K., Das deutsche Kunstlied . . . 127
Mohler, Dr., Geschichte der alten und neuen Musik . . . 48
Musiker-Kalender . . . 176
Nothe, R., Abriß der Musikgeschichte . . . 48
Kretzschmar, K., Altgriechische Musik . . . 127
Lange, K., Elemente der Phonetik . . . 127
Pohl, F., Arthur Nikisch . . . 96
Rameau, J., Geschichte der Musik . . . 48
—, Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre . . . 16
—, Vademecum der Phraserung . . . 16
Scherung, A., Bachs Textbehandlung . . . 112
Schmid, Otto, Musik am sächsischen Hofe . . . 96
Schulz, K., Handfertigkeiten für Violinspieler . . . 175
Schröder, C., Katechismus des Dirigierens und Taktierens . . . 16
Seidl, A., Die Gesellschaft . . . 127
Stumpf, C., Beiträge zur Akustik . . . 128

Für Orgel.

Gläse, H., 7 Orgelstücke . . . 32
Herrlberger, A., Choralbuch . . . 32
Homeyer-Schwalm, Orgelstücke . . . 32
Palmer, K., Der praktische Organist . . . 32

Prautner, Fr. W., Zehn Orgelfugen . . . 188
Wagner, G. E., Choralvorspiele . . . 160

Litteratur für Violine, Violoncello, Bratsche.

Feifst, C., Melodie für Cello . . . 175
Gaudlitz, C., Feierstunden für Violine und Klavier . . . 175
Jedlicka, K., Violinschule . . . 175
Keller, L., Vier Stücke für Violine . . . 176
Schönherr, A., Violinübungen . . . 175
Sitt, A., Albumblatt für Violine . . . 175
Sitt, H., Acht Stücke für Violine . . . 175
Sitt, H., Konzert für Bratsche und Orchester . . . 176
Tollmann, A., Die ersten Elemente des Violinspiels . . . 80
Wirks, H., Melodien-Album für junge Violinisten . . . 175

Verschiedenes.

Sang und Klang im 19. Jahrhundert . . . 95
Wallner, Dr., Manfred . . . 90
Abermann, K., Lustspielouvertüre für großes Orchester . . . 144
—, Vor- und Zwischenspiel zu »Der Kunstschüler« für Militärjurth für Orchester . . . 144
Raphael, Georg, Weihnacht (Duett) . . . 188
Vogel, M., Die Geschichte Bethlehems. Für Deklamation, ein- und mehrstimmigen Gesang . . . 180

F. Briefkasten.

48, 96, 112, 128, 188

G. Berichtigungen.

64, 144, 180

H. Musikbeilagen.

1. Klavierstücke von

Brull, J., Barcarolle . . . 57
—, Ophelia . . . 1
—, Nocturno . . . 49
Götze, E., Mazurka . . . 49
Lewis, K., Zum Hochzeitstage. Für Klavier zu 4 Händen . . . 82
Reger, M., Caprice . . . 89
—, Humoreske . . . 65
—, Humoreske . . . 17
—, Melodie . . . 45
Schmid, O., Altchristliche Lied- und Tanzweisen . . . 33, 34
Schuppan, A., Arabeske . . . 9

2. Lieder für 1 Singstimme von

Bache, E., Die Stadt . . . 76
Choral-Weise wie in höchsten Nöten . . . 80
Herzog, J. G., Altes Weihnachtslied . . . 91
Heubner, K., Abschied . . . 81
—, Der Lenz ist da . . . 128
—, Ich . . . 32
Klingerfl, O., An die . . . 80
—, Frühlingsblumen . . . 48
Reger, Max, Im Mitternacht . . . 8
—, Volkslied . . . 63
Schmid, O., Altchristliches Wiegenlied . . . 33
Schwarzlose, O., Das enttäuschte Mädchen . . . 47
Wolfrum, Ph., Barbarazweige . . . 28
Zelenka, J. D., Allegro aus der Lamentatio secunda . . . 17

3. Gemischte Chöre von

Herzog, G. J., Befiehl du deine Wege . . . 56
—, Ich will von meiner Missethat . . . 32
—, Unser alles reich zu fügen . . . 8
Parlow, E., Die mit Thränen säen . . . 41
Reger, Anfeindungen . . . 32
Reinhardt, Wie ist doch die Erde so schön . . . 40

4. Frauenchöre.

Schmid, O., Weihnachtsgesang für 3 Solo- oder Chorstimmen . . . 95

5. Für Violine.

Pierelli, I., Satz aus einer Sonate in G moll . . . 37
Pergolese, Adagio für 2 Violinen und Klavier . . . 73
Tollmann, A., Die Engel und die Hirten . . . 93

6. Für Orgel.

Reger, M., Vorspiel . . . 72

Digitized by Google

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V. Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

No. 1.
Ausgegeben am 1. Januar 1901.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: jährlich 2 Dollars

herausgegeben von
Prof. ERNST RABICH.
Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Alleinvertrieb für Amerika:
Pfgerbuchhandlung,
Headquarters Pa und New York 19 Beekman Street.

Inhalt: Dem 5. Jahrgang zum Geleite. Vom Herausgeber. — Begleitung und Vokalsatz. Von Dr. Hugo Goldschmidt. — Die Einführung älterer Kunst auf die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts. Von Dr. Wilhelm Nagel. — Grundsatz der Komplexität. Von Dr. Hugo Gerig. — Lose Blätter: Kammermusik, von R. Louis. Kunstwart und Kunstwarte in der Musik, von Lina Reinhard. »und manche liebe Schatten steigen auf«. — Monatliche Rundschau: Berichte aus Berlin, Dresden, Leipzig, München; kleine Nachrichten. — Besprechungen. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Dem 5. Jahrgang zum Geleite.

Vom **Herausgeber.**

Zum fünftenmale beginnen die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« ihre Jahreswanderung. Sie haben schon einen weiten Weg zurückgelegt, denn »soweit die deutsche Zunge klingt und Gott im Himmel Lieder singt« sind sie gewesen, diesseit und jenseit des Oceans. An manche Thür haben sie vergeblich geklopft, aber viele haben sich ihnen aufgethan, und mancher Hauswirt und manche Hausfrau nennen sie bereits Freund. Mit wenigen Worten, die den Zweck haben, ein aufgetauchtes Bedenken zu zerstreuen, wollen wir ihnen das Geleite auf den neuen Weg geben. —

Die »Blätter« sind auf den Grundton der ernsten Haus- und Kirchenmusik gestimmt, ohne jedoch die anderen Musikgebiete aus dem Auge zu lassen. So sehr auf der einen Seite diese Verbindung von Weltlichem und Geistlichem die Schwierigkeit, »es allen recht zu machen« erhöht, so bedeutungsvoll ist sie für die Wirksamkeit der »Blätter«. Die einseitige Beschäftigung mit Kirchenmusik, namentlich nur mit alter Kirchenmusik, hat die wunderlichsten Blüten gezeitigt, hat jene musikalischen Sonderlinge hervorgebracht, die nur Vergilbtes als kirchlich würdig anerkennen und jede Accordverbindung, die über den Dreiklang hinausgeht, als unkeusch empfinden. Wären diese Männer in Berührung mit dem gesamten Musikleben geblieben, so würden sie fähig sein, die grofsen Fortschritte zu erkennen, welche die Musik auch in neuerer Zeit gemacht hat, sie würden auch begreifen, dafs die Kirchenmusik am allgemeinen Fortschritt teilnehmen mufs, wenn sie nicht erstarren will. Wie der heutige Kanzelredner sich anders ausdrückt als sein Berufsgenosse aus dem 16. Jahrhundert, obwohl er aus demselben Geiste spricht wie jener, so mufs auch für die heutige Kirchenmusik ein Ausdruck gefunden werden, der sie den Jetztlebenden lieb und wert macht. Selbstverständlich schliefst diese Forderung nicht aus, dafs Unvergängliches aus früheren Jahrhunderten der Gegenwart geboten wird und die Kirchenmusiker fleifsig die kraftvollen Alten studieren, um nicht in der weltlich gesinnten Gegenwart zu versanden.

Gleich der Kirchenmusik mufs auch die Hausmusik — ja sie erst recht — in steter Verbindung mit dem gesamten Musikleben bleiben, denn sie ist vielfach nicht selbständig, sondern nimmt aus der Kirche und dem Konzertsaal, wohl auch aus dem Theater ihr Zusagendes, das sie sich in seiner Originalgestalt aneignet oder für ihre Zwecke erst einrichtet. Diese Verbindungen aufgeben hiefse ihre Lebenskraft unterbinden. Durch dieselben ist sie in den Stand gesetzt, am musikalischen Fortschritte nicht nur teil zu nehmen, sondern ihn auch bedeutend zu fördern, indem sie Neues, was für das grofse Publikum des Konzertsaales noch nicht reif ist, vorbereitet. Ehe *Beethovens* Sonaten in Konzerten gespielt wurden, waren sie längst im musikalischen Hause eingebürgert.

Es unterliegt demnach kein Zweifel, dafs die

Digitized by Google

Pflege der Haus- und Kirchenmusik in Verbindung mit dem gesamten Musikleben und Musikschaffen, wie sie in diesen Blättern angestrebt wird, sich als wirksam erweisen muss. Und wenn die Verbreitung eines Blattes innerhalb einer urteilssicheren Gesellschaftssphäre zu gunsten ihrer Tendenz spricht, so können wir mitteilen, dass die Blätter Eingang gefunden haben bei vielen Komponisten, Seminarmusiklehrern, Kantoren, Organisten, Gesanglehrern an höheren Schulanstalten, namentlich auch bei musikalisch gebildeten Musikfreunden aller Berufskreise. Besonders dürfen wir darauf hinweisen, dass der »Kirchenchorverband im Herzogtume Gotha« sie zu seinem Verbandsorgan gewählt hat, obwohl sie sich nicht darauf einlassen können, jeden Ab- und Zugang seiner Mitglieder zu registrieren, über eingegangene Abonnementsgelder zu quittieren, kleine häusliche Meinungsverschiedenheiten innerhalb des Verbandes zum Austrag zu bringen, jedes Wort einer Debatte aus einer Verbandssitzung durch den Druck zu verewigen und noch auf vieles andere, womit »echte« Verbandsblätter ihre Spalten zu füllen pflegen. Wenn trotzdem der Verband in seiner letzten Hauptversammlung durch den Mund seines Vorsitzenden seine volle Befriedigung mit dem Inhalte der »Blätter« für die Zwecke des Verbandes Ausdruck gegeben hat, so liegt die Erklärung darin, dass die Blätter durch die Freigiebigkeit der Verlagshandlung, die nichts weniger im Sinn hat, als Überschüsse aus dem Verlag der »Blätter« zu erzielen, und durch die verhältnismäßig große Abonnentenzahl in den Stand gesetzt ist, erste Kräfte zu Mitarbeitern zu gewinnen, die durch ihre Beiträge den Vertretern der Chöre, den Geistlichen und Dirigenten, eine Anregung geben, die dem Verbande besser dient, als es durch alle oben genannten kleinlichen Dinge möglich sein würde.

So mögen die »Blätter«, ihrer alten Tendenz getreu, wieder hinausgehen, sich die alten Freunde zu erhalten und neue zu gewinnen. An diese Freunde aber ergeht die Bitte des Herausgebers, ihm zu sagen, wo die Blätter Wünsche frei lassen. Jeder realisierte **berechtigte** Wunsch bedeutet eine Förderung des so glückverheißend begonnenen Unternehmens, und diese Förderung muss jedem Leser gerade so am Herzen liegen als dem Herausgeber selbst, denn es ist »sein Blatt«, und er hat mit dem Herausgeber das gleiche Ziel vor Augen — nicht ein geschäftliches, sondern ein ideales.

Sprachgesang und Vokalise.

Eine gesangstechnisch-geschichtliche Studie.

Von Dr. **Hugo Goldschmidt.**

Die Aufgabe der gesanglichen Pädagogik besteht in der technischen und musikalischen Vorbereitung des Studierenden für die Bedürfnisse der praktischen Musik. Mithin sind ihre Ziele und Wege nicht immer die gleichen. Zur Zeit des mehrstimmigen Kunstgesanges, als die niederländische und italienische Polyphonie herrschte, fiel das Schwergewicht der gesanglichen Erziehung auf die rein musikalische Förderung. Mängel der stimmlich-physischen Bildung, der Aussprache und Phrasierung traten nicht in so hohem Grade in Erscheinung, dass schon damals das Bedürfnis nach einer subtilen technischen Schulung rege ward. Mit einem Schlage aber änderte sich die gesangs-pädagogische Richtung, als am Ende des 16. Jahrhunderts der Einzelgesang in der Oper und im Madrigal, dann in der Cantate und im Oratorium in den Vordergrund des Interesses trat. Jetzt kam es darauf an, die Stimme auch bis zur höchsten Stufe des Wohllautes, bis zur größten Eindringlichkeit des Vortrags zu fördern. *Caccini*, einer der ersten Meister des neuen Stiles, ist gleichzeitig der erste Gesanglehrer in unserem Sinn, der seine Lehre in der Einleitung zu einem praktischen Musikwerk, den »Nuove musiche« von 1601 niedergelegt hat. Er stand auf einem völlig unbebautem Felde. Die Erfahrung, die man bisher gesammelt, konnte nur als Ausgangspunkt für einen zunächst noch unabsehbar weiten Weg dienen, dessen Ziele wohl in der allgemeinen Idee, aber nicht im einzelnen feststanden. Drei Jahrhunderte sind seitdem in ununterbrochener Arbeit dahingegangen, und wir müssen es aussprechen, dass unsere heutigen Pädagogen weiter als je davon entfernt sind, eine bestimmte gesangliche Methode als die richtige, der Natur der Menschenstimme allein dienliche, anzuerkennen. Ja, grade die modernste Pädagogik ist mehr denn je in ihren Unterrichtsprinzipien uneins. Wir können etwa drei Richtungen feststellen. Die eine Schule beruht noch ganz auf dem Lehrgang der italienischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts. Sie hält an den Traditionen jener großen Zeit der höchsten Kunstfertigkeit fest, indem sie die Koloratur, die aus dem Solfeggio herausgebildete Vokalise, als die beste Erzieherin der Stimme ansieht. Sie geht davon aus, dass die Biegsamkeit des Organes eine Vorbedingung des schönen Tones sei. Sprache, also Vokalismus und Konsonantismus fördert sie erst in zweiter Linie, und zwar hauptsächlich an der Hand der praktischen Musik selbst. *Julius Stockhausen* ist zuerst in konsequenter Verfolgung von Ideen des Manuel Garcia von dieser Art der Ausbildung abgewichen. Auch er fußt fest auf der seit Jahrhunderten bewährten

Digitized by Google

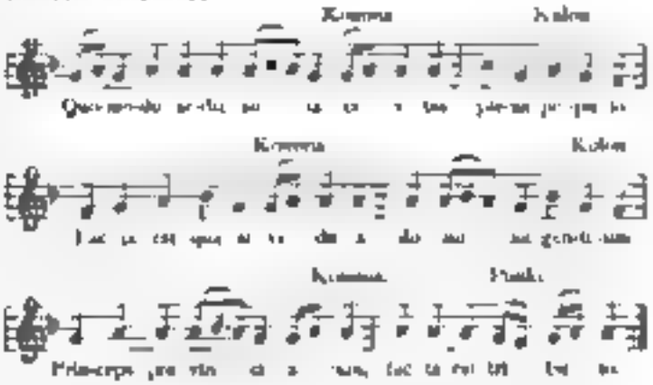
Methode, die Stimme leicht beweglich, und so auch wohlklingend zu bilden, aber sie verbindet die Stimmfertigkeit mit der Verschmelzung der Vokale und des Stimmtones. Da um die Physiologie lehrt und französische Wissenschaftler und Sänger, wie *Herold* schon vor bereits im 17. Jahrhundert, dass der klangliche Charakter des Gesangstones die Tonlage auf der Einstellung des Ansatzrohres, also auf den Mitschwingungen der Resonanzräume der über dem Kehlkopf liegenden Organe beruht, so dass der Physiologe *Hermann* in neuester Zeit aussprechen durfte, das Singenlernen bestehe in erster Linie in dem korrekten Einstellen des Ansatzrohres, konnte die Gesangspädagogik die Konsequenzen zu ziehen, nicht unterlassen. So beruht *Stockhausens* Methode, der ich mich in dieser Richtung in meinem Handbuch der Gesangspädagogik angeschlossen habe, auf der Bevorzugung aller Vokalgebilde also, für das Deutsche der schönen Vokale unserer Sprache, und zwar im Hinblick auf Begünstigung der hohen Register der Kopfstimme der Frau, der Mittelstimme (Bariton) des Mannes, wie es bereits *Tosi* und *Mancini* im 18. Jahrhundert gethan hatten, aber in maßgebenderem Umfang nämlich auf etwa sechs Töne der Mittellage. Hierbei bedient sich *Stockhausen* der Kehrreimübung bei französischen Solfeggenlehrern, die den Vorzug genießen, die wichtigsten Vokalklänge mit einfachen Konsonanten zu verbinden. Der wachsen durch längeres Solfeggieren und einfache Vokalübungen die Defekte der Stimme ausgeglichen, eine reine Vokalisation erzielt, die Register entwickelt und die Übergänge der Register zu einander vermittelt und schreitet er zur Beschäftigung mit der Koloratur als solcher in den mittleren Vortragsgraden Passaggien und Triolieren in den verschiedenen Formen der Tonverbindung des Legato in erster Linie des Mezzoton und Staccato in zweiter Linie. Nicht etwa nur um die Kehlfertigkeit als solche zu schaffen, sondern weil auch sie dazu beiträgt, dass ohne die möglichst genaue Beweglichkeit eine edle und vornehme Tonbildung nicht zu erzielen ist. Der vollendete Vortrag einer einfachen Arie deutschen Liedes bekommt sich mit *Stockhausen* erst nach Jahrelang und sehr gründlich Vokalisations- und Koloraturübung ergeben. Die Kehlfertigkeit ist also nicht an sich Selbstzweck als Bildungsmittel. Im Gegensatz zu dem steht der neue deutsche Pädagogik welche die Beherrschung der Stimme als notwendige Vorbedingung doch erachten und schönen Tones nicht anerkennt. Entweder bildet sie die Gesangstöne aus dem erhabenen Sprechton wie *Hey* oder sie entwickelt fast ausschließlich die natürliche Bildung des Gesangstones aus der Verbindung von Vokal und Ton, und glaubt auf die ausschließlich zum Endziele zu gelangen. Die Methoden aus, die im Kreise dieser Vorstellung sich bewegen, gehen wiederum vielfach in Einzelheiten auseinander. Autoren erregte die Broschüre *Wallis Hermanns* den Entdecker des primären Tones. Mich dünkt das fast für die Praxis wenigstens nichts anderes gelehrt wird, als was auch andere Meister schon längst wussten und thaten, nämlich den Anfang zu nehmen von dem tiefsten Vokal und Ton, der in der Naturstimme eine wirklich schöne Tonprägung und Erscheinung tritt und den zum Ideal zu entwickeln. Da bei der deutschen Stimme der Mangel meistens Resonanz der ich zunächst, bei nur ein physiologischer Unterschied nachgewiesen wird, an der Kopfresonanz gleichbedeutend anderen muss, in der Regel den empfindlichsten Fehler bedeutet geht *Waller Hermann* sehr verständig von denjenigen Vokalen aus, die am wahrscheinlichsten zu einer starken Beteiligung der Resonanzräume an der Resonanz führen, dem a vor dann u und o. Damit lehrt er aus aber durchaus nichts Neues, denn der Vokal dieser das Ansatzrohr verlängernden und den Tonstrom zur Nase führenden Vokale ist längst von den erkannt worden. Nach meiner Erfahrung ist es überhaupt ausgeschlossen auf dem von der neudeutschen Pädagogik vorgeschlagenen Wege allein zum Ziel zu kommen. Ich kann in dieser Schule nur einen Rückschritt und ein völliges Verkennen der historischen Entwicklung sehen. Statt die Erfahrungen der Alten auf denen trotz aller Irrtümer in der Physiologie unsere gesangliche Kultur doch noch immer beruhen, zu nutzen und diese anzugleichen was eine der neuen Wissenschaft und Erfahrung bietet, räumt man einfach mit allen Erfahrungsgrundsätzen auf auf denen wir bisher gefußt und summiert auch das bisher gültige Gesetz, dass der schöne Ton nur zu erreichen ist auf dem mühsamen Umweg der Kehlfertigkeit. Ausbildung im Sinne der neuen Schule allein kann und wird niemals zum Ziele führen. Ausbildung in diesem Sinn wird freilich immer die Grundlage bilden von der stets auszugehen ist, aber der höheren und höchsten Ziele der Stimmbildung werden hier unerreichbar.

Wer meine Anschauung teilt und ich habe heute noch die Überzeugung der Gesanglehrer auf meiner Seite, wird also der Ausbildung in der Vokalise als einem der vorzüglichsten Erfordernisse der Stimmbildung niemals bei Seite schieben, nur tritt sie heraus ich nochmals eine grundliche Verwertung durch das Solfeggieren erfahren. Es ist allen gewissenhaften Lehrern bekannt, dass der Intonation durch die Unterordnung des Stimmtones unter das Solfeggio mit seinen konsonantischen Beeinträchtigungen erheblich, wesentlich an Präzision und Reinheit gefördert wird. Das ist physiologisch leicht zu begründen. Das Legato in der Vokalise beruht auf dem schnellen An- und Absetzen der Stimmbänder. Nun ist diese präzise Umsetzung zunächst nicht ganz leicht. Vielfach ist die Energie

der Anspannung beim Steigen zu einem höheren Ton zu gering dann wird der letztere zu tief, oder die Abspannung beim Übergange zu einem tieferen Ton ist zu klein, dann ist der zu erreichende Ton zu hoch. Haben dagegen die Stimmbänder Zeit, in die Ruhelage zurückzukehren, während der Mund und seine Organe die konsonantischen Einschiebungen artikulieren, dann kehren sie aus der Ruhelage mit größerer Sicherheit in die neue Phonations-Stellung zurück. Nun könnte man, wie dem *Ifferts* Gesangschule (1896) thut, statt vom Legato vom Marcato ausgehen, nun jeden Ton durch neuen Atemdruck ansetzen, aber ich fürchte, daß eine solche frühzeitige Beschäftigung mit dem Marcato das Erlernen der weit wichtigeren Legato-Verbindungen erschwere. Das Solfeggio aber bietet den Vorzug, daß es gleichzeitig in unseren vorherrschend syllabisch gehaltenen Gesänge unmittelbar einführt. Die melismatische Verbindung des Legato und des Portamento wird deshalb am besten sich dem Solfeggieren anschließen, dann aber ein der eifrigsten Pflege bedürftiges Bildungsmittel ausmachen.

So lange unsere ältere Gesangsmusik in der Oper und im Oratorium, so lange *Händel*, *Bach*, *Mozart*, noch den wertvollsten Besitz deutscher Musik ausmacht, gebietet auch das Bedürfnis der Praxis die Ausbildung der vokalischen Fertigkeit. Denn in ihren Werken spielt das Melisma noch nicht jene bescheidene Rolle, zu der die neuere Musik sie verurteilt hat. Die neueste Praxis ist unbewußt zu demjenigen Standpunkt zurückgekehrt, von dem die älteste Kunst ausgegangen ist. Ich will in der Folge einen kurzen geschichtlichen Überblick geben über die Beziehungen der Syllabik und Melismatik, der wenn er auch auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, doch über die Beziehung beider Faktoren die notwendige Auskunft erteilt.

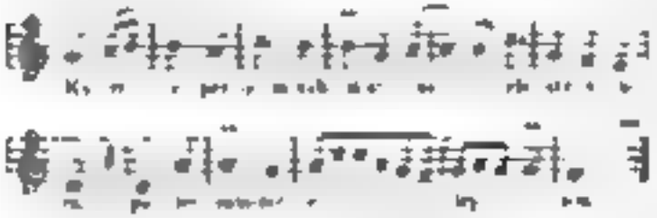
Der älteste Gesang, von dem wir Kunde haben, ist der Sprachgesang der Inder. Er hat sich, wie Dr *Haug* und *Hercher* in seinen Neumen-Studien nachgewiesen haben, aus dem feierlich erhobenen Vortrag der Gebete entwickelt. Er war rhythmisch und tonlich an die Sprache, an den natürlichen Sprechton und seine Interpunktion gebunden. Dr *Haug*, ein Sanskritgelehrter, der lange in Indien gelebt hat, verdanken wir die Kenntnis der bis dahin fremden, unzugänglichen Rezitation der Opfer-Gesänge der Brahmanen. Der Umfang überschreitet eine Reihe von 4 Tönen, den ersten unserer Dur-Tonleiter, g, a, h, c nicht. Die Zeichen, die auch dem System der Griechen, Armenier, Juden und der der lateinischen Kirche zu Grunde liegen, sind die Sprach-Accente: der Akut, Heben, der Gravis, Senken der Stimme, der Circumflex die Verbindung beider, also Heben und Senken, oder Senken und Heben. Schon hier aber begegnen wir kleinen vokalischen Verbindungen im Kampa, einem Zeichen für den Triller, der auch bei andern Völkern des Orients in gleicher Bedeutung wiederkehrt. Diese ganz im Dienst der Sprache stehende Prosodie findet sich gleich entwickelt ferner bei den Armeniern und Griechen vor, und ist von der lateinischen Kirche als Accentus, Zugesang, aufgenommen worden. Die Rezitation bewegt sich auch hier auf einem stets wiederholten Ton, dem tonus currens, von dem in erster Linie bei den Einschnitten der Rede, Komma, Semikolon, Fragezeichen und Punkt nach Höhe und Tiefe abgewichen wird. Diese Einschnitte bestimmen die Tonbewegung. Wiederum ist es ein Tetrachord, die ersten vier Töne unserer Durtonleiter, diesmal f, g, a, b, in denen sich die Modulation ergeht. Die griechische Lehre von den Kirchentonarten, das griechische Tonsystem selbst ist erst später, etwa im 9. Jahrhundert in den gregorianischen Gesang aufgenommen worden. *Hercher* a. a. O. hat den Beginn der Klage des Jeremias aus der ältesten mit diesen Akzentzeichen, Neumen, versehenen Handschrift der Biblia Amiatina in Florenz folgendermaßen entziffert:



Auch hier finden wir bereits kleinere melismatische Bewegungen, doch galt im allgemeinen die Regel, daß jeder Silbe ein Ton zu entsprechen habe, nur in der Finalis, am Ende jedes Abschnittes, wurde schon frühzeitig eine vokalische Kadenz gemacht, also meist von der höheren Quint wieder zum Grundton f kadenziert.

Neben diesem alten, ehrwürdigen accentischen Vortrag finden wir gleichzeitig, wie Cassian schon für das 4. Jahrhundert nachchristlicher Zeit bezeugt, im Orient, bei den Ägyptern, und bei den Kopten bis auf den heutigen Tag, ein freies Ausströmen begeisterter Frömmigkeit in langen, auf die Vokale des Wortes Alleluja gelegten Vokalisen, die zwischen den accentischen Psalmen eingeschoben wurden. Ursprünglich standen diese Vokalisen dem prosodischen Vortrage nur geduldet gegenüber, bald aber sollte sich das Verhältnis ändern. Der Einfluß der griechischen, praktischen Musik wurde in der Zeit der ersten Karolinger im Abendland immer mächtiger, byzantinische Sänger kamen an den fränkischen Hof und brachten diese vokalischen

Melodien mit, noch immer als ein der kirchlichen Psalmodie fremdes ja gegensätzliches Element. Man nannte sie Sequenzen. Bald vollzog sich eine Verschmelzung beider Elemente in eigenartiger Weise. *Notker Balbulus* der Stammler ein Mitglied des durch die Pflege des gregorianischen Gesanges berühmten Klosters St. Gallen lernte solche Sequenzen von einem aus Lombardien (Jumièges) infolge Einäscherung seines Klosters vertriebenen Mönche kennen. Die melodische von der sprachlichen Diktion befreite nur auf die Schönheit der Tonfolgen gerichtete Gesangsart ergriff ihn aufs tiefste, so daß er geistliche Texte dichtete und sie diesen auf „Alleluja" oder Sequentia Ansetzen gesangvollen Melodien unterlegte. Später komponierte er selbständige Sequenzen, von denen die berühmteste Media vita in morte sumus in den katholischen Kultus aufgenommen und später in Luthers Übersetzung allbekannt wurde. So war ein Bündnis geschlossen zwischen freiem Melos und Sprachdiktion. Jenes hebt sich nun zu einem gleichberechtigten Element. So entstand der konsonantische Kirchengesang der gregorianisch zum accentisch-sprachlichen, eine freiere Vereinigung von Wort und Ton darstellt. Ein von Grund auf von dem uns heutigen Resultat abweichender Melodie Bildungssystem eine rein melodische konsonantische Kunst tritt nun in Erscheinung. Die Melodie ist in erster Linie bestimmend der Text wird hinzugedichtet erst nachdem jene feststeht. Damit wurde auch die rein syllabische Natur des alten Systems verlassen. Es entfallen nun auf einen Vokal vielfach mehrere, ja ganze Reihen von Tönen. Syllabik und Melismatik gehen freilich neben einander her. Am besten wird folgendes von *Ambros* entnommene Kyrie der Handschrift aus der Vaticana das Gesagte veranschaulichen.



Das Interesse an den Entfaltungen gregorianischen Gesanges wurde im 11. Jahrhundert durch die emporstrebende Zwei- und Mehrstimmigkeit verdrängt. Der mittelalterliche mehrstimmige Satz läßt sich in zwei Typen zerlegen, einmal den Discant Diskant und das Fabelbordone. Jener eine Kombination einer Mehrheit von Stimmen bestehend aus dem Cantus firmus eines gregorianischen Motives und einer über ihm in freien Gängen kontrapunktierenden Stimme dieses eine Folge von Konsonanzen in unserem Sinne Sexten und Terzen, wie *Riemann* Geschichte der Musiktheorie glaubwürdig gemacht, aus dem englischen Gymel in die Praxis der päpstlichen Sänger in Avignon übernommen. Der Diskantus wurde ungemütlich nicht imponiert. Die französischen Kirchensänger unterschieden den einfachen und verzierten Diskant, Fleuretten, der sich in verschiedenen Melismen und bunten Figuren über dem Tenor austobte. Erst später wurde er in mensurierten Weisen notiert, doch war der freien Ausschmückung damit keineswegs Einhalt geboten. *Hieronymus de Moravia* (1270) gab für das Verzierungswesen maßgebende Regeln. Ja, selbst der dem Choral entnommene Tenor blieb nicht verschont. *Tunstede* (um 1351 Regens chori in Oxford) befürwortet der Tenor müsse schöne Gänge auf und abwärts ausführen, wenn er sicher sei den Diskant nicht zu behindern, obgleich dies gegen die Vorschriften der Kirche verstoße. Müssen wir auch heute die verzierende Umgestaltung des Tenors als eine Unart bezeichnen, so ist doch auf der anderen Seite festzustellen daß die freie, produzierende Thätigkeit der Sänger der Förderung der Satzkunst genützt hat. *Riemann* a. a. O. meint sogar mit Recht an dem der Durchbruch der Chromatik grade durch die Verzierungen, insbesondere beim Schlußtriller so gefördert worden ist. Versuch mit der mächtig erstarkenden Kunst, eine Reihe von Stimmen kunstgerecht zu verbinden, mußte schließlich was bisher als Vermehrung galt zu Lasten, Wohlthat zur Plage werden. Noch zur Zeit des höchsten Glanzes der Niederländischen Schule setzen die Meister zwar voraus daß die Sänger den Cantus simplex durch Koloraturen zum Cantus ornatus umgestalten wie sich *Adrianus Petit Coclicus* (gedruckt 1552) ausdrückt ja geben selbst zahlreiche Beispiele wie der Genannte und *Hermann Finck* (1527 1558) für die musikalische Zergliederung der Notenwerte. Aber es ist klar, daß je komplizierter sich der Satz entwickelte desto weniger Raum für eine freie Bethätigung des Koloierens durch die Sänger blieb. Inzwischen auch die kirchliche Musik der römischen und venetianischen Schule die Meisterwerke *Palestrinas* und *Gabrielis* insbesondere sowie das Madrigal des 16. Jahrhunderts verändert worden ist dafür lassen sich urkundliche Beweise kaum noch erbringen. Wir wissen nur daß die päpstlichen Sänger ihre Fabelbordone reichlich mit Vokalen verbrämten und grade hierin ihre vorzügliche Kunst bethätigten. Einige sie gruppierte *Adrianus Petit Coclicus* bearbeitet und herausgegeben Fabelbordone habe ich in meiner italienischen Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und in den Monatsheften für Musikgeschichte 1891 abgedruckt. (Schluß folgt.)

Die Einwirkung älterer Kunst auf die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts.

Von Dr **Willibald Nagel.**

Gibt es einen Glauben, der ganz ohne Wunder auskommen kann? Schwerlich. Man braucht bei dem Worte nicht nur an die Religionen zu denken. Wer irgend einen Künstler auch nur vorübergehend liebt, erwartet von ihm Wunderdinge zu sehen oder zu hören. Voraussetzung ist dabei freilich nur, daß der Gläubige schwärmerisch genug für solche Überfälle des Gefühles ist. Was man dilettantischen Schwärmereien an derartigem Überschwang zu Gute halten muß, darf man, weiß Gott, einmal von ernster Forscher in den gleichen Fehler nicht ruhig durchgehen lassen. Schwerlich jemand der Biographie irgend eines bedeutenden Mannes, der gar nicht einmal ein führender Geist allerersten Ranges gewesen ist, so rücksichtslos mit der Aufgabe an sich selbst alle den Helden herausfordernden Faktoren in eine gewiß sekundäre Stellung und seine nur selbst nach der durch deren Wirken jener seine Stellung in der Geschichte in erster Reihe gewonnen. Aber das ist am Ende nicht so schlimm, als wenn es sich um die Lebensschilderung eines Mannes handelt, der wirklich ein ganzes Menschenalter war mit der Fackel seines ersten Jahrhunderts voranleuchtete. Ich denke an *Liszt* und seinen Biographen *Pohl*. Nach Spalte war von Wunderglauben nicht frei, wer der so gründlich historisch geschulte Beobachter seinem Helden erscheinen ungezählt und wie durch einen Zauber hervorgerufen.

Daß damit die ganze Sache in eine durchaus falsche Beleuchtung gerückt wurde, daß der vielen treuen deutschen Kantoren und Organisten der erste als in deutschen Landen nach dem grauenvollen, dreißigjährigen Kriege alles weit und breit verwüstet war, fast als der einzige lebendig deutsche Art bewahrten, ich sage, daß auch diese Kantoren, an deren letzter Stelle Bach erscheint, bei solchen Worten zu kurz kommen, das braucht man nicht erst lang und breit zu beweisen. Eine Zeit lang hat auch die Betrachtung *Wagners* an einem ähnlich falschen Punkte angesetzt und ist uns noch anderen ergangen.

Die moderne historische Forschung hat sich so gewaltig auch in Dingen der Musik entwickelt, daß ähnliche Mißgriffe nur selten mehr vorkommen, aber nicht lange ungerügt bleiben werden. Auch die Kunst des 19. Jahrhunderts ist bereits, wenn auch weder erschöpfend, noch in Zusammenhang und bis auf die unmittelbare Gegenwart herab Gegenstand ernsterer wissenschaftlicher Durchforschung geworden. Dazu bei einer derartigen Arbeit manches schreiben, manch dumm Buch von Parteistandpunkt aus gerügte Mißverständnis meiden, ist nicht mich vom selbst.

Wenn man jetzt, am Beginne des neuen Jahrhunderts, den *Zeitabschnitt* den wir mit *Beethoven* eröffnen und mit *Wagner* und *Brahms* schließen, im Zusammenhange zu betrachten beginnt, so ist diese Umgrenzung nicht zufällig, sondern bloß durch den Kalender gegeben. Derartigen Versuchen liegt die in der That richtige Erkenntnis zu Grunde, daß einmal das musikalische Drama durch Wagner zu einem vorläufigen Abschluß gebracht ist, der ein Weitergehen nur und ausschließlich in seinem Rahmen unmöglich macht, daß ferner die absolute Musik, wenn sie in wahrhaft genialen Natur neuschöpferisch sein will, der alten überlieferten Formen nicht mehr gebrauchen kann, ohne ihnen einen durchaus neuen Gehalt zu geben, der ist erst der neue Wendepunkt zu irgend einem Ende gekommen auf der Aus- und Umgestaltung jener neuen Inhalts aufbauen wird.

Es ist eine Zeit, welche in mancher Beziehung einen Vergleich mit der unsrigen sehr wohl im Hinblicken der *Vergangenheit* für die Verwirklichung in der Gegenwart scheinbar abgeschlossene oder durch absterbende Formen das Dringendste angestrebte Hinblicken nach Neuem und gleichzeitig das Unvermögen den Alten Überlieferten wenn auch in irgend einer Weise *Modifizierten* zu entraten. Die Erkenntnis dieser Thatsache ist nicht in allen Kreisen verbreitet, insbesondere erstaunlich klare weite der fortschrittlichsten jungen und jüngeren Komponisten unserer Tage, welche den Glauben an der Sendung noch unerschütterlich und im Herzen tragen, die *Zeit* machen zu müssen zu können, meinen, bis sie einmal erkennen müssen, daß die *Zeit* sie selbst gemacht und in sie in hohem Grade vielleicht gemacht hat.

So wenig eigentlich wir einzelnen Erscheinungen unserer jüngsten Komponisten in der Summe ihrer Werken gegenüber treten können, denn nur ihre Kunst mit der der Vergangenheit verbindet werden wir verhältnismäßig heute nahestehen können — eine Arbeit, der wir uns hier allerdings nur in großen Zügen, unternehmen wollen[1]. Daß wir hab-

[1] In der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von Breitkopf & Härtel, Leipzig, ist soeben ein Buch von mir über die Wiederbelebung der alten Musik im 19. Jahrhundert mit der besonderen Berücksichtigung Mendelssohns erschienen. Ich habe absichtlich nur auf die Arbeit hingewiesen, weil sie sich mit dem vorliegenden Aufsatz nicht deckt, sondern ihn nur ergänzt. Wer über die Grundsätze und die Methode, nach welcher ich arbeite, sich unterrichten will, der findet sie in der Einleitung zu dem Buche. Ich bitte, mich nicht für die Ansichten verantwortlich machen zu wollen, welche in Besprechungen meiner Arbeit geäußert werden, ehe ich nicht selbst Gelegenheit gehabt habe, mich über sie auszusprechen.

mend und interessant sei, wird niemand bestreiten wollen. —

Auch hier sind die natürlichen Grenzen von selbst gegeben.

Deutschland ist nicht das Land gewesen, in dem zuerst die Schätze vergangener Kunstepochen für die Gegenwart nutzbar gemacht wurden. Namentlich England ging uns in Dingen der Musik in dieser Beziehung voraus, und auch in Frankreich leiten große Namen lange noch dem Ende dieser Epoche hin. Als Gluck Paris in den Räumen der Pariser Oper aufgesucht wurde, fand er Platz neben denen Lullys, Quinaults und Rameaus. In Deutschland wußte man 50 Jahre nach Bachs Tode von diesen Größten aber Lebenden kaum noch etwas. Jedermann kennt die Ursachen. Der Deutsche hatte keine Freude an seinem hundertfach zersplitterten Lande, wie hätte er Freude an der Geschichte seines Hauses und Volkes haben sollen.

Der nationale Gedanke begann zu erstarken, die Literatur ward Führerin aus dem Elend der fortgesetzt flehenden Geister der Menschen in entsetzten Ländern, in denen der Unschuld weiße Seele und Hader keine Stätte fanden. Die Sehnsucht starkmutiger Männer schaffte Hoffnung auf eine bessere Zukunft aus der germanischen Vorzeit, aus der wie mit geheimnisvollem Zauberschlage der uralte heilige deutsche Wald Kunde zu bringen schien. Vergeblichen Hoffen. Auf den herrlichen Aufschwung im Zeitalter des großen Freiheitskampfes folgte ein neuer furchtbarer Zusammenbruch des politischen Lebens. Aber das war auch die Zeit klassischer deutscher Dichtung und Musik.

Der Wendung kam das erst zu Ruhen gebrachte Deutschland zerbrach das fremde Joch. Wie manchen Hoffen auch sich nicht erfüllte, der Deutsche hatte doch den Aufschwung seiner Volkskraft nach außen hin gemacht, und, bescheiden, wie damals deutsche Art noch war, begnügte er sich damit, den Werdegang seines Volkes zu erforschen, dem Ursprung seiner Sagen und Geschichten nachzugehen und die Erfüllung seiner Wünsche der Gegenwart wieder einmal nicht gegeben, von der Zukunft dem geduldigen Lastträger zu erwarten.

Die deutsche Romantik, so sonderbare Sprünge sie auch zuweilen machte, so mystisch verschwommen sich auch ihre Vorstellung vom deutschen Mittelalter gestaltete, sie hat doch den wesentlichen Grundzug gehabt zur Erforschung des deutschen politischen und geistigen Lebens der Vergangenheit, und direkt oder indirekt gehen alle jene Männer, deren Wirken der Lösung jener Aufgabe galt, auf sie zurück. Die Musik nun hat in mehrfacher Beziehung aus den neuen Verhältnissen Nahrung gezogen, nicht nur kamen alte vergessene Meister nach und nach wieder zu Ehren, auch deren Schaffensweise errang sich Einfluß auf die Musikschöpfung der Gegenwart, die Welt der deutschen Sage wurde bedeutungsvoll für die deutsche Oper, welche mit *Spohr* anhebend, durch *Weber* und *Marschner* Arbeiten zum erstenmale ein nationales Gepräge erhielt. Im Anschlusse an die allgemeinen historischen Studien entfaltete sich auch vom Norden ausgehend eine wissenschaftliche Musik kritik und Geschichtsforschung. Der deutschen Musik kam die lange Zeit, da sie im Hintertreffen gestanden, jetzt wiederum zu Gute.

Wiederum ein kurzer Zeitraum ist es, der verstrichen, seit *Bach* den Kampf gegen Unnatur und trockenen Formalismus auf neuem Gebiete zur Entscheidung geführt, seit *Gluck* mit Erfolg gegen die Hydra des italienischen Opernunwesens aufgetreten war. Das hatte nur geschehen können, weil die deutsche Musik die wenig Kunst von den den Italienern holden Formenhöhen erfahren hatte, durch stete Berührung mit dem reichen Volksempfinden erstarkt und herangereift war. Aber die italienische Oper war nicht tot und Bach, der vielfach gar nicht einmal gekannte, ward bald vergessen. Gluck, dem trotz unübertrefflicher Verständnis und Klopstock ganz in der antiken Welt lebenden, erstanden mächtige Rivalen, *Mozart* wachsen auf dem Plan, die italienische komische Oper eroberte sich rasch Herz und Sinne der europäischen Welt.

Die deutschen Musiker des 18. Jahrhunderts hatten zum größeren Teile nicht mit ihrer Zeit leben können, wenn sie blieben, im Grunde genommen so lange sie lebten an Hoffnungen gekettet, so *Haydn*, *Mozart* suchte sich ein größeres Publikum, allein seine herrlichen Werke entstanden zwischen dem Ringen um den Tag und der bangen Frage nach der Zukunft. Erst Beethoven stellte sich ganz auf sich selbst, in seinen Werken sich sein Schicksal seine Stellung zu den gewaltigen, die Welt in ihren tiefen ergreifen machenden Fragen der Zeit schildernd und darstellend. Aber war es der gewaltige Recke, gegen den Italianismus seiner Zeit vergeblich ankämpfte, das ist aus seinem Leben bekannt genug. Die Freiheit wiederum nicht endgültige Entscheidung brachten Webers Kämpfen gegen Spontini's Anmaßungen und der Seinen Mühen um Wiedererweckung der Poesie in der Musik, die hauptsächlich auch in der häuslichen Kunst, trotz des Entgegenwirkens enthusiastischer Dilettantenkreise nach und nach völlig verflacht war.

Nicht zum wenigsten diesen Kreisen war es zu danken gewesen, daß alte längst verstorbene Meister wieder gepriesen, die Blicken an ernste, derbe aber gesunde Musik gewöhnt wurden. Das waren die privaten Singgesellschaften, welche sich in Wien, in Berlin, Leipzig, Heidelberg u. s. w. zusammengefunden hatten, denen es z. B. auch die erste Aufführung solcher Werke wie *Palestrina* entweder zu verdanken haben. In gewisser Zusammenhang mag

zwischen ihnen und den großen öffentlich wirkenden Gesangvereinen bestehen, von denen die Berliner Singakademie und der von Spohr in Cassel gegründete hier genannt sein mögen. Solche Gründungen waren Thaten, durch welche sich die Leiter tiefgehenden Einfluß auf die Allgemeinheit schufen.

Alle Musikwerke hatten derartige Institute der Kirchenchöre u. s. w. wohl in ihrem Bereiche, aber an Aufführungen hatte es bedeutend vielfach wenn nicht immer gefehlt. Insbesondere, was die Kirchen wenigstens anbetrifft im protestantischen Norddeutschland, in dem die Nachwirkung der rationalistischen Lehre den Kunstgesange in der Kirche ein Ende bereitet hatte. Die Dilettantenchöre hatten hier also ein überaus dankbares und wichtiges Feld zu pflegen und wir können uns sehr wohl die Freude an alten Werken mit denen öffentlichen Hören sich. Neben einzelner hervorragender Musiker nach Rom, wo selbst der Peterskirche traditionell alte Werke aufführen hilft, trugen das übrige zur Verbreitung des Verständnisses bei und nach und nach kam man auch zu Neudrucken vergessener Werke. Unter denen spielten Bachs Schöpfungen keine geringe Rolle, was davon gedruckt wurde, erschien bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, *Artaria* in Wien, dem oft nicht gerade von Skrupeln gepeinigten *Nägeli* in Zürich, *Simrock* in Bonn u. a. m. *Hoffmeister* und *Andrée* in Leipzig planten eine Gesamtausgabe, aber es kam zu keiner solchen. *Rochlitz*, erwarb sich Verdienste um das Verständnis für Bachs Klaviermusik. *Zelter* und die Singakademie wegten für einige Vokalschöpfungen. Mendelssohn und *M. Hauptmann* nannte man schon als einen in seiner Art unvergleichlichen und unerreichbaren Künstler. Das größte leistete der junge *Mendelssohn* für den ehrwürdigen Thomaner Kantor durch die erste öffentliche Aufführung der Matthäuspassion am 11. März 1829, eine That, welche solchen Beifall weckte, daß man auch den anderen gewaltigen Schöpfungen Bachs, die h-Moll-Messe u. a. näher trat und auch sie durch den allgemeinen Druck zugänglich zu machen begann.

Wir müssen uns mit den kurzen Andeutungen an dieser Stelle begnügen. So viel aber auch für das Verständnis Bachs geschehen ist, das letzte steht noch aus. Ihn dem Orte zu geben, den er und seine hehre Kunst entstammt der Kirche. Ich habe einmal in dieser Zeitschrift von einer Aufführung der h-Moll-Messe in einem Dorfe-städtischen Konzertsaal gelesen, da war keine Orgel an der Stelle, wirkten mehrfache Chöre, bunt in Kostüm, Lanzenträger und mit elektrischem Licht gesteigert, das Publikum in Nachtlokalen ab. Was Katholiken Pal... nur zu hören wagen würden, das erlaubte man sich Bach gegenüber, und war wenig in Einem stieg die Scharniere im Gesicht über die Kirchenstühlen. Man sieht so häufig nach Mitteln, den Kirchenbesuch zu heben, gibt uns überall gute Kirchenchöre und die Möglichkeit, gute Musik in die Kirche einzuführen, thut Geld und Geld zu dem Bedürfnis aus dem Beutel, denn ohne das geht nun einmal nicht im Leben und jede Arbeit ist ihres Lohnes wert und ihr werdet sehen, wie die Gemeinden und Alle denen der Gottesdienst von einem anderen Standpunkt ist, es lohnen werden. Nicht nur die Schule, auch die echte, heilige Kunst kann fürs Leben erziehen.

Wie nach der Wiederentdeckung Bachs die anderen protestantischen Meister, und Händels, dann Schützens, Buxtehudes, Seveckes u. a. m. erschien, das kann hier nur flüchtig berührt werden. Der Verlorene *Spitta*, *Chrysander*, *Ritter* u. a. müssen hier wenigstens mit einem Worte gedacht werden.

Hier seien auch die Verhältnisse in der katholischen Kirche berührt. Einem Freunde des schon genannten berühmten Heidelberger Juristen Thibaut, *Aloys Fuß*, hat sie die erneuerte Pflege ihrer früheren kirchlichen Kunst zu danken. München und die Michaelskirche *Fuß* Wirkungskreis, waren der Ausgangspunkt. Einzelne Werke von *Palestrina*, *Allegri*, *Lotti* erschienen bald im Druck, insbesondere wegten *Rochlitz*, dann in hervorragender Weise *Proske*, *Witt* und *Haberl*, denen sich eine große Reihe von anderen kunstbegeisterten Männern anschloß für die Verbreitung der Kenntnis der katholischen Klassiker, der Italiener, Niederländer, Spanier. Heute ist die Pflege der Kirchenmusik im katholischen Deutschland der jedes anderen Landes überlegen. Mit Schaudern gedenkt wohl Mancher kirchlicher Aufführungen in Italien, in England, in London gute oder gab wenigstens der Kirche der Ewigen Stadt Hilfe zu [illegible]. Sie für die schaudervollen unmöglichen Aufführungen von Konzert-Messen aus, während es sich mit dankbarer Freude an weihevolle Stunden erinnert, die katholische Kirchenchöre in Dresden, München, Regensburg, wo *Haberl*, der vortreffliche Meister und der unbestreitbar hervorragendste Führer strenger katholischer Kirchenkunst seines Amtes mit nie erlahmendem Eifer waltete, ihm bereiteten.

Die Anfänge, ältere weltliche Vokalsätze zu veröffentlichen, gehen bis auf das Jahr 1834 zurück. In unseren Tagen hat die Publikation derartige Werke insbesondere durch *Franz* Thätigkeit einen großen Umfang erreicht, einen Umfang, der wenn man das im Auslande geschehene hinzurechnet, es dem Einzelnen schon fast unmöglich macht, das zu übersehen. Dafür zeugt unbedingt eine große Anzahl von Bänden, die *Franz* gewesen, wo hinter Wald die Bäume vor lauter Wald den wesentlichen Inhalt nicht zu sehen.

Die pfingstige Vorstandsversammlung, welche

durch *Herder* in Deutschland angebahnt, durch *Arnim* und *Uhland* ausgebaut wurde, berücksichtigte die Melodieen zunächst gar nicht; v. d. *Hagen*, *Erk*, *Böhme* u. a. holten hier das Versäumte nach. Welchen Zauber alte deutsche Volksweisen auf den Hörer ausüben können, das hat Jeder erfahren, der Frau *Joachim* und die unvergeßliche *Hermine Spieß* hat singen hören, von anderen Sängern zu schweigen. Mächtig hat das Volkslied *Brahms* beeinflußt, der ihm, wie auch *Riemann* mit seiner vortrefflichen Sammlung, in seiner Bearbeitung ausgewählter Lieder ein Denkmal gesetzt hat, das glücklicherweise sich mehr und mehr in Gunst bringt. Auch der mehrstimmige deutsche Männergesang hat reichlich Nahrung aus den Schätzen der Vorzeit gezogen, insbesondere seien die vortrefflichen Sätze *Baumgartners* und die allerdings wesentlich moderner gestalteten *Riemanns*, denen sich viele andere gleichwertige anreihen, hier kurz angeführt.

Wie das weltliche Volkslied hat auch das deutsche geistliche Lied im 19. Jahrhundert die eingehendste Pflege erfahren, nachdem im Zeitalter rationalistischer Öde der Choralgesang einen gewaltigen Tiefgang angetreten hatte. Der Kampf um den rhythmischen Choral ist leider noch nicht beendet; will man der protestantischen Kirchenkunst alle und jede Bedeutung nehmen, so verbanne man den rhythmischen Choral und kehre zu dem in gleichlangen Noten zurück, den auch die Rationalisten erlaubten.

Die wissenschaftliche Erforschung des Volksliedes, des weltlichen wie des geistlichen, ist weit vorangeschritten; unterblieb, was das erstere anbetrifft, Deutschland noch ein Werk, das dem von dem Franzosen *Tiersot* über das Chanson populaire seines Landes (Paris 1889) veröffentlichten gleichwertig wäre.

(Schluß folgt.)

Grundsatz der Musikkritik.

Von Dr. **Hugo Göring.**

Wer in der Übung wissenschaftlicher Denkarbeit aufgewachsen ist und in der Verstandesschulung durch Philosophie und Naturwissenschaften jene Zurückhaltung gewonnen hat, die nur in der Mathematik und in der durch Mathematik beweisbaren Naturerkenntnis objektive Urteile anerkennt, der wird in strenger Selbstkritik jedes Urteil innerhalb der nichtexakten Erkenntnisgebiete, insbesondere der ästhetischen Sphäre der Geistesinteressen für subjektiv ausgeben müssen. Ein objektives Urteil über ein Kunstwerk der Malerei, Plastik, Architektur oder Musik ist ein Unding. Die Gesamtbildung des Beurteilers macht seine Wertbestimmung über ein Kunstwerk aus. Jedes Menschenalter ändert, erweitert, vertieft oder verflacht seine Kunstauffassung. Wo in dieser Richtung von objektiven Urteilen die Rede ist, da mag man sofort ihrer Quelle: dem Dilettantismus mit seiner Allwissenheitsanmaßung und seinem Unfehlbarkeitsdünkel, nachspüren.

Ich spreche hier natürlich immer vom Gesamtwerte eines Kunstwerkes als Gebildewerk der Phantasie, des Gemütes, des Wollens und Denkens. Wer nur die lernbare und lehrbare Seite eines Kunstwerkes ins Auge faßt, aber seinen ganzen Gebildewert, das wahrhaft Künstlerische, die Erfindung, die treibende Kraft gar nicht in sein Bewußtsein dringen läßt, gleichviel ob ihm dazu die kongeniale Auffassung oder der gute Wille einer unbefangenen Aufnahme des Neuen fehlt, der bleibt bei der Kritik des Handwerkers stehen, er kritisiert das Werkzeug, die lernbare Technik und ist Techniker, aber nicht Künstler. Der Techniker kann stets objektive Urteile fällen, kommt aber nicht über die Außenseite hinweg ins Innere. Man denke an *Hanslick* und *Hans von Wolzogen* *Liszt* und *Hans von Bülow* als früheste Beurteiler der Kunst *Richard Wagners*! *Hanslick* war der Techniker und Beckmesser der Musikkritik, die Andern erfaßten den Geist und Idealismus *Wagners*, sie waren die subjektiven Enthusiasten, er der objektive Schulmeister. Aber Technik ist nur die vergängliche Zeitform der Kunst.

Jedes Urteil, welches ich über Kunst, besonders über Musik ausspreche, bezeichne ich in bewußter Selbstkritik als subjektiv. Höheren Wert hat aber überhaupt eine Musikkritik, selbst von den Weltautoritäten der Musikrezension — die für mich es bleibt alles subjektiv.

Lose Blätter.

Kammermusik.

München, im Dezember 1900. Auch in dieser Saison scheint die Pflege der Kammermusik hier eine sehr rege werden zu wollen. In den Dienst der Tendenz, durch möglichst billige Konzerte die Meisterwerke unserer Tonkunst den weitesten Kreisen der Bevölkerung zugänglich zu machen, stellt sich die Veranstaltung Populärer Kammermusikabende durch Kapellmeister Dr. *Georg Dohn* und die Pultisten des Kaim-Orchesters, die leider beim Publikum noch keinen rechten Anklang gefunden haben, obwohl Anhänger die Leistungen ersten

[illegible]

Rechtsfragen und Erscheinungen an der Küste

[illegible]

Als am Ende des 18. Jahrhunderts Bonn erstarb und nur Hofstadt geblieben war, der König das Weg über die Leute suchte. Alles wurde dem einzelnen Weltgeschehen gegeben, und in der [illegible] des Lebens [illegible] Wirkung nach Berlin. Im Wort und seiner Bedeutung ist erste Platz gegeben worden. Wortlaut war und bleibt [illegible] der Impuls der Musik.

Trotzdem kann [illegible] nicht [illegible] während [illegible] Jahrhunderte [illegible] Wort [illegible] Musik [illegible] Komponisten [illegible] Komponisten [illegible] Sprache [illegible] Text [illegible] Wortlaut [illegible] Text [illegible] Tonsprache [illegible] Wagner [illegible] Wortlaut [illegible] Musik [illegible] Wagner [illegible] Wort [illegible] Musik [illegible] Wagner [illegible] Wort [illegible] Musik [illegible] Wagner [illegible] Wort

[illegible] der Meister mit dem Takt in Beziehung bringen, um dann wieder abzuschweifen, wie der Autor dem Leidenschaftlichen Rhythmus und Art oder auch wenn er der Länge nach die ersten als den Rhythmus und die Wirkung [illegible] und [illegible] in den Kreis dieser Klänge den Menschen wollen, [illegible] in diesem Werke behandelt und diesen den wenige wirkende oder modernste glaubt, das ist die Aufgabe der Musik und es sind die großen Tonkünstler immer verblieben.

In seinem großen Theorie [illegible] wie neuen großen Schöpfern. Für seine Arbeit ist neue [illegible] und hat, es [illegible] und gibt Alles dem Gedanken. Was groß ist der Schaffende [illegible] Art. Es ist nur in der Anordnung für das ganz meist da über, es beschäftigt sich mit dem Menschen nur in Bezug auf [illegible] es ist klarheit durch die Abgeschlossenheit [illegible] durch das Abstrakte [illegible] und schafft Alles [illegible] von dem großen Bedürfnis [illegible] es ist [illegible] es [illegible] erfüllen können. Er bleibt selbst da ernst, [illegible] Empfinden und [illegible] Zuversicht verschlägt sich einer Musik einer [illegible] Bedeutung [illegible] es nur [illegible] und oder [illegible] so dass sie mehr [illegible] ungefähren [illegible] [illegible] [illegible]

Monatliche Rundschau.

Neuinszenierungen und eine junge Generation. Diese Schauspielerin ist eine noch im jungen Beruf stehende, aber schon vielfach gerühmte Künstlerin, die [illegible] Rollen [illegible] Theaterleben [illegible] Bühnenkünstlerin [illegible] Publikum [illegible] Rollen

nach dem machtvoll tragischen ersten Satze (meiner Ansicht nach dem musikalisch wertvollsten Teile des Werkes) nicht vertiefend zu wirken. Erst mit dem Eintritt des gesungenen Wortes (4. Satz Alt-Solo »O Lieb, solang du lieben kannst« aus »Des Knaben Wunderhorn«) wird es klar, worauf der Autor hinaus will, und vollends der letzte Satz mit seiner von mystischer Ergriffenheit bis zu ekstatischem Jubel sich steigernden musikalischen Interpretation des Auferstehungsgedankens — als Wortlaut liegt hier das vom Komponisten im Sinne seiner subjektiven Auffassung um- und weitergedichtete Klopstocksche »Auferstehn, ja auferstehn wirst du zu grunde —) läßt keinerlei Zweifeln über des Künstlers Absicht mehr Raum. Alles in allem ein darin aus ernst zu nehmendes machtvolles und packendes Werk, mit dem man nicht in jeder Beziehung einverstanden zu sein braucht, das einem aber auf alle Fälle tief sympathisch sein muß.

Außer der *Mahler*schen Symphonie brachte das Konzert des »Vereins für moderne Tonkunst« unter *Siegmund von Hausegger*s Leitung noch eine prächtige Aufführung der *Berlioz*schen Ouverture zu »Rob Roy« (nach *Walter Scott*), eine Jugendschöpfung des großen Franzosen, die gelegentlich der von Breitkopf & Härtel veranstalteten Gesamtausgabe der Werke Berlioz vor kurzem erst wieder ans Tageslicht kam und namentlich dadurch interessant ist, daß sie dem Komponisten das Hauptmotiv zu einem seiner späteren Meisterwerke, der Harold-Symphonie, geliefert hat, — und *Richard Strauß* klangschönen, sonst aber nicht eben bedeutenden »Hymnus« (Gedicht von Schiller), gesungen von Frau *Froitzheim*. R. Louis.

Dresden. Unter dem Namen »Volks-Singakademie« ist in Dresden ein Unternehmen ins Leben getreten, welches es sich zu seiner besonderen Aufgabe gestellt hat, den minderbemittelten Klassen künstlerische Genüsse zu bieten. Demgemäß gestaltet sich die Eintrittspreise auf 25 Pf. billigst, und ist überdies Garderobenzwang und Programmverpflichtung in Wegfall kommen. Die erste Veranstaltung dieser musikalischen Neugründung fand am 17. November im Saale des Trianon vor einer Hörerschaft von gegen 2000 Menschen statt, die ihre Hüte nicht auf, sondern an den Händen der Vorstände der Arbeiter-Gewerkschaften entgegen hatten. Einigermaßen im Widerspruch stehend mit ihrer Benennung gab die »Singakademie« ihren ersten musikalischen Abend, den Charakter eines rein instrumentale Darbietungen gewährenden »Sinfonie-Konzertes«, was zudem allerdings wohl nicht als der erwünschteste Genuß derartiger Veranstaltungen zu gelten haben dürfte. Ein aus Mitgliedern des hiesigen allgemeinen Musikvereins gebildetes Orchester spielte unter Direktion des thatkräftigen und tüchtigen jugendlichen musikalischen Leiters des Unternehmens, Herrn *Johannes Reichert*, Haydns Duhe Sinfonie (Nr. 8), Mozarts Klavier-Konzert in D-moll, Märsche aus Beethovens »Ruinen von Athen« und Webers »Beherr Ouverture«, von denen besonderswert die Märsche und die gesangreiche Romanze des Klavierkonzerts, letztere von Herrn Konzertmeister *Schmeißer* trefflich vorgetragen, Anerkennung fanden. Otto Schmid.

Besprechungen.

Riemann, Hugo, Dr. phil. et mus. Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre. Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz. Leipzig, Max Hesse.

Gerade in »Hermannchen« für den praktischen Gebrauch schleppen sich eine Unmenge falscher oder veralteter Begriffe und Regeln wie eine ewige Krankheit fort, denn die meisten Herausgeber sind weder Pädagogen und Methodiker aber keine Forscher. Bei *Riemann* ist das anders. Der Forscher und kühne Neuerer hat genau so viel Anteil an dem Werke wie der Methodiker, der auf eine ungeheure Praxis zurückblickt. Deshalb ist aber auch das Studium seiner pädagogischen Werke nicht nur für Anfänger sondern für jeden Musiker anregend und Neues bietend. Man kann allerdings nicht nur zur Unterhaltung in den Bücher blättern, sondern muß sie von vorn an gründlich studieren, denn Glied an Glied reiht sich an eine logischen Kette von zwingender Gewalt, aus der die einzelnen nicht heraus, aber tiefer in den Inhalt schauen lassen. Schon die Behandlung der Intervalle unter manchen Gesichtspunkten und manche Vereinfachung dem *Riemann* sonst sich packt, und schreckt nicht vor einer Sache heraus, sondern geht immer darauf aus das Ziel los. Wie er die ziegliche Moll und Dur verwirft, wie er dann dem Harmonie- auch vom Melodischen fortschreitet, wie er in einfachster Weise die Dissonanzen behandelt, Begleitungsfiguren entwickelt, wie er dem Dominantquartsextakkorde gleich von vornherein seine richtige Stellung gibt, das ist äußerst interessant zu lesen. Durchaus originell ist seine Behandlung des Kapitels Modulation. Ihm liegt das eigentliche Wesen der Modulation in der Möglichkeit der Umdeutung aller Harmonien aus dem Sinne einer Funktion (Tonika, Subdominante und Dominante) zu dem einer andern, wodurch er manche allgemein gültige Regel und manchen billigen Modulationsplan als die richtige Weiterschätzung gibt. Damit [illegible] mit den Kirchentönen zum Harmonisieren von Choralen in alten Tonarten gültige Anweisung zum wenigsten nicht. Zum Schlusse noch ein Wortlein über einige störende Gesichtspunkte in den Periodenbau, die das brauchbare Werk noch brauchbarer machen.

Riemann, Hugo, Vademecum der Phrasierung. Leipzig, Max Hesses Verlag.

Was soll man darüber schreiben? Andeutungen über das von *Riemann* Gesollte genügen nicht. Seine ganze Lehre hier wieder zu geben, geht nicht an, und doch ist und wäre dieselbe schon Bände geschrieben worden. Auch nur bekannte Stellung dazu zu nehmen, erfordert viel mehr Raum als hier zur Verfügung steht, will man nicht einfach behaupten. Ich halte sie für gut oder für schlecht. Nur das eine wollen wir sagen. Es mag jemand die *Riemann*sche Phrasierung beim Interpretieren von klassischen Werken befolgen oder nicht, das Studium dieses Werkes bringt ihm so viel neue Einsicht in das Wesen der Melodie, daß er es nicht unterlassen sollte. Und wenn nicht in allem, so wird er in vielem dem geistvollen Autor beipflichten. Am meisten Skrupel macht ihm vielleicht die Phrasierungsbezeichnung, aber er suche eine andere, die alles bereichert, und *Riemann* wird ihm gewiß dankbar dafür sein.

Schröder, Carl, Kurzgefaßtes Lehrbuch des Dirigierens und Einstudierens der Kapellmeister und zum Selbstunterricht. Leipzig, Max Hesse.

Ein altes Praktikum spricht hier zu Kunstjüngern. Es ist kaum eine Situation vorgesehen, in der ein junger Dirigent den Rat eines erfahrenen Mannes braucht. Sowohl die Technik des Taktierens als auch die Kunst des Dirigierens werden eingehend behandelt. Besondere Mühe geht der Verfasser für die Behandlung des Streichkörpers; mancher junge, der nicht wie er täglich auch selber Streicht ist, wird sich auf manche Einzelheiten nicht einlassen wollen. Besonders wertvoll sind die Winke des Verfassers für das Dirigieren in seinem Verhalten gegen Vorgesetzte, Untergebene etc. Den Abschnitt »Instrumentenkenntnis« soll zwar jeder Schreibunfähige schon inne haben, doch mag er für viele nicht überflüssig sein. M.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V. Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 2.

Ausgegeben am 1. Februar 1901

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: Volk und Kirchenmusik. Von Arnold Schering. — Sprechgesang und Tonfilm. Von Dr. Hugo Goldschmidt. (Schluß.) — Die Einführung Händels durch die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts. Von Dr. Wilhelm Nagel. (Schluß.) — Louis Glöggl; Johann Damian Zelenka. Die Hamerschlagmaschine. von Dr. Karl Storck. Charakter der Tonarten von R. Über die Geschichte des Geigenbogens. Mechanisch-musikalische Instrumente. Musikbeilagen. Rundschau. Berichte aus Dresden, Gotha, Leipzig, München. Kleine Nachrichten. Sprechsaal. Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Volk und Kirchenmusik.

Eine Anregung.

Von **Arnold Schering.**

Die zunehmenden Bestrebungen der letzten Dezennien, durch populäre Konzerte, Volksaufführungen, Ermäßigung der Eintrittspreise etc. auch die breiteren Schichten unseres Volkes mit den Meisterwerken unserer großen Komponisten vertraut zu machen, haben, soweit bekannt, im allgemeinen zu recht günstigen Erfolgen geführt. Es liegen Berichte vor, die in aufmunternden Worten von dem Verständnis, der Freude und Andacht, von der heller Begeisterung sprechen, die von den weniger Gebildeten unserer Bevölkerung dem Dargebotenen entgegengebracht wurde. Das ist gewiß ein Zeichen, daß das Reich der Kunst nicht nur denen gehört, die Jahre lang Musikstunde gehabt, Konservatorien besucht und sich täglichen Umgangs mit Künstlern rühmen, sondern daß auch die einen Anteil daran haben, denen beim Ausüben ihres täglichen Handwerks, beim Drehen der Kurbel, beim Hobeln der Bretter, beim Hin und Her der Dampfmaschine die Brust zu enge wird und ein frisches, stimmungsvolles Volksliedchen entströmt. »Böse Menschen haben keine Lieder«. — So sehr nun diese Bestrebungen zu loben und zu billigen sind, möchte ich sie doch für weniger praktisch halten, im Gegensatz zu einer Einrichtung, die dem Volke vorläufig einen weit bedeutenderen Nutzen gewähren könnte und seinem Verständnis einen größeren Schritt entgegenkommt.

Warum hat man, bevor man Theater und Konzertsaal für diese Bildungszwecke heranzog, nicht des allgemeinsten und allen am zugänglichsten Instituts, der Kirche, gedacht, desjenigen, das das Volk selbst errichtet, das sein erstes und echtestes Eigentum bleibt? Ich erlaube mir einen Vorschlag. — Wären solche Vorführungen einzelner Perlen unserer Musiklitteratur, wie sie dort im Konzertsaal stattfanden, nicht innerhalb des Gottesdienstes möglich? Wäre nicht das Religiös-Erbauliche mit dem so eng verschwisterten Künstlerisch-Erbaulichen zu vereinen? Wohlgemerkt denke ich hier nicht an irgend eine neue Chorordnung, an ein Projekt, das auf organische Verschmelzung des Musikalischen und Gottesdienstlichen hinauslief, oder an große Kirchenkonzerte mit billigen Eintrittspreisen, sondern an die Vorführung einzelner Stücke, deren textlicher oder rein musikalischer Inhalt mit dem jeweiligen Predigttexte genügend übereinstimmt, so daß der Eindruck des eben in Schriftworten Vernommenen auf musikalischem Wege vertieft wird. An vielen unserer großen Landeskirchen ist es Brauch, die sonntägliche Feier regelmäßig durch Vorträge des Kirchenchores zu verschönen. Aber ich spreche nicht nur von Chorleistungen, sondern möchte gern den Sologesang überhaupt die musikalische Solistenleistung mit in diesen Kreis hineingezogen

wären. In jeder größeren Stadt unseres Reiches finden sich [illegible] wenn Künstler von Beruf nicht vorhanden — genug mehrere künstlerisch gebildete Dilettanten, die mit Freuden die Gelegenheit ergreifen werden, den einen oder anderen Sonntag ihre Kräfte in den Dienst der guten Sache zu stellen und durch ihr Können den geistigen Bund des Volkes zu bereichern. Es braucht keineswegs die schwere Musik hierfür reserviert zu werden. Ein *Zelter*sches Adagio für Violine mit *Händel*scher Orgelbegleitung können die ernste und andächtige Stimmung hervorzaubern. Wenn kleinere Chöre auftreten, so sollte das alte zur Mitwirkung herangezogen werden. Es gibt herrliche Sätze für Streichorchester und Orgel von *Händel*. Natürlich würde der Umfang wohl immer nur etwa eine *Mendelssohn*sche Arie mit *Be*gleitung sein. Instrumental wohl auch ein geschickter Umzug von *Haydn*s oder anderen Kennern der ersten Gesangskunst werden, wie man sich leicht überzeugen kann. Tief ergreifende große Wirkungen auf den gemeinen Mann aber [illegible] ich glaube daß die unter solchen Umständen gewonnenen Eindrücke vielleicht noch nachhaltiger sind als die im Konzertsaal empfangenen. Denn was dort geboten wird, ist doch fast ausschließlich absolute Musik weltlicher Art, die, um ganz verstanden und wahrhaft genossen zu werden, immerhin gewisse musikalische Bildung voraussetzt, die man vom Volke nicht ohne weiteres verlangen kann. Wie wir unsere Kinder nicht mit philosophischen Problemen abquälen sollen, so dürfen wir auch dem Volke in der ersten Zeit keine schwer verdaulichen musikalischen Gerichte vorsetzen, sondern dort, wo durch Gewöhnung bereits genügend Aufnahmefähigkeit geschaffen ist. Noch ist dies aber nicht der Fall, und die Frage, wie das anzufangen sei, steht noch offen. Ich schlage den allereinfachsten und kürzesten Weg durch die Kirche zu gehen.

Für manchen [illegible] wenn ich so sprechen darf, der zum populären Konzerte zu besuchen beabsichtigte, haben rein äußerliche Punkte davon zurückgehalten. Nicht der Eintrittspreis, denn der war gering genug! Aber die ungünstige Zeit. Für den arbeitenden Klassen, der den Tag über durch teils leichten, teils schweren Berufe übergenug beschäftigt, bedeuten die Abendstunden eine gebotene Zeit der Ausruhe, die sie am liebsten am häuslichen Herde, den sie tagsüber entbehrt, zubringt. Wer da von einem beschäftigten Lohnarbeiter fordert, er solle nach geschlagener Vesperstunde den Staub von Rock und Hut schütteln, seine schwieligen Hände waschen und [illegible] Weib und Kind zusammenlesen, um nach dem Konzertsaale hinzueilen, der hat entschieden zu viel verlangt. Selbst wenn die geschahe, würde der Nutzen des Gehörten nicht entfernt im Verhältnisse stehen mit den solchen Leuten ungewohnten Anstrengungen.

In vorderer Linie kommt nun zu oft die Toilettefrage in Betracht, besonders beim weiblichen Geschlechte, wie viele Armere scheuen sich, die glänzenden Hallen des Konzertsaales zu betreten aus Scham, dann der tageslichte Kontrast des rücksichtslosen Lichts die bereits lädierten, vermeintlichen Sonntagskleider [illegible] Oft ist die Entfernung des Konzertsaals besonders in größeren Städten eine so bedeutende, daß die Benutzung einer Fahrgelegenheit unumgänglich wird. Aus leicht zu erklärenden Gründen der Sparsamkeit — denn der gemeine Mann geht nicht gern um Geld für etwas aus, was er nicht sieht — verzichtet mancher auf den dem gemischtesten Genusse des Abends. Kurz es spielen Faktoren mit, die ebenso dem Alltagsleben angehören, nicht unterschätzt werden dürfen und bei derglichen Arrangements mitzuerwägen in Betracht zu ziehen sind. Ein sonntägiger Kirchenbesuch dagegen schließt alle Eventualitäten aus. Schon die größere Ruhe des Tages, die geistige und körperliche Frische, eine gewisse Weihe der Stimmung machen den Zuhörer fähig, dem Vortrage eines musikalischen Kunstwerkes mit Aufmerksamkeit zu folgen. Alle Rücksichten eines Konzertbesuches kommen [illegible] fort. Jeder kleidet sich wie den Seinen, jeder kennt die dem zugewiesene Kirche, besitzt wohl gar in ihr ein Lieblingsplätzchen, jeder weiß, was er zu thun, was er zu lassen hat. Alle Umständlichkeiten der ersten Umkleidungen oder Zugehens, Verlegenheit bringen könnten, sind vermieden. Und wenn wohl herrliche kirchliche Schätze gibt es, die wir unserem Volke zu übermitteln die Pflicht haben, von den frühesten Zeiten der Kunst bis in unsere Tage. Will die Kirche den sittlichen und religiösen Menschen emporheben, so darf auch die künstlerische Seite nicht ganz unbeachtet gelassen werden, denn in der Kunst steckt Religion und Kunst vereint war jeder war sie der Kirche treueste Freundin.

Man braucht nicht zu glauben, daß ein musikalischer Vortrag innerhalb des gottesdienstlichen Cyclus etwa die Andacht der Gemeinde ablenke. Im Konzertsaal hängt zuweilen das Interesse des Volkes in erster Linie an den Ausführenden, in zweiter Linie erst am Kunstwerk. In der Kirche verhindert das schon der Räumlichkeit. Und wenn eine Gemeinde durch vorangegangene Andachtsübung in Stimmung versetzt wurde, so kann Musik sie potentiell nur erhöhen, ja wäre die Andacht vorher noch nicht gefunden, die Musik hätte sie mit einem Schlage gefunden. So gut wie Auge und Ohr des Kirchenbesuchers an des Predigers Person und Worten hängt, ohne gerade bei jeder Gelegenheit aufmerksam und andächtig sein zu müssen, so wird es dem Musikgenusse keinen Abbruch thun, wenn Augen und Ohren [illegible] gelegentlich weilen [illegible] Ein [illegible] mit [illegible] Umgebung solcher musikalischen Genüsse

dienstlicher Intermedien würde sich das Kirchenpublikum bald daran gewöhnen und sie als selbstverständlich hinnehmen. Ich meine die Intensität der auf diese Weise hervorgerufenen Wirkungen wäre denen im Konzertsaal kaum gleich zu setzen!

Wenn schließlich der gemeine Mann durch wiederholtes Zuhören – wie das ganz natürlich ist – auch ein gewisses musikalisches Verständnis und Urteil angeeignet, dann erst wäre er reif, auch absolute Musik wie Symphonieen, Quartette etc., deren Heimat das Konzertpodium ist, mitanzuhören und innerlich mitzuerleben. Auf solche Weise würde das Volk – von den Kindern bis zu den Eltern – neben der religiösen Erbauung und sittlichen Schulung auch eine vortreffliche musikalisch-künstlerische Schule durchmachen, die beide in einander übergreifen ohne sich gegenseitig zu behindern. Auch der auf einer höheren Stufe stehende Dilettantismus käme hierbei aufs Nützlichste zur Verwendung, ohne sich dem selbstherrlichen Charakter des Virtuosentums irgendwie zu nähern. Schule und Kirche sind die beiden Institutionen, die auf die heranwachsende Generation den meisten Einfluß haben. Gegen die bestehenden Mißstände im Schulgesange richten sich allenthalben Stimmen, – wäre nicht auch die Pflege einer solchen allgemein bildenden ernsterauch hochbedeutenden Kirchenmusik, wie ich sie im Vorstehenden anzudeuten versucht, ein schätzenswertes und segensreiches Kulturmittel unseres Volksgeistes?[1])

Sprachgesang und Vokalise.

Eine gesangstechnisch-geschichtliche Studie.

Von Dr. Hugo Goldschmidt.

(Schluß.)

Die Kunst des Koloririens und ihre stimmtechnische Wiedergabe ist bei den italienischen Sängern zu allen Zeiten lebendig gewesen. Das Feld ihrer Bethätigung sollte sich vom Ende des 16. Jahrhunderts an wiederum wesentlich erweitern. Das Streben nach Subjektivität der kirchlichen Musik verschlossen, schlägt in dieser Zeit in mächtigen Wellen selbst über die starken Mauern des klassischen Kirchen-Gesanges. Er äußert sich vorzüglich einmal in der Färbung der mehrstimmigen Gesänge durch Instrumental-Begleitung, dann in der Entfaltung des volkstümlichen Melos in der Frotola und im Madrigal, endlich am intensivsten in der Loslösung der obersten Stimme des Cantus, des polyphon gedachten Madrigals von den anderen Stimmen und ihrer Übertragung an eine Einzelstimme. Diese Gesänge, in größerer Anzahl überliefert, lösen die einfachen Werte des Diskants in einer Folge von ungemein schwierigen nicht immer wohlklingenden Passaggien und Verzierungen auf, die eine Stimmfertigkeit verlangen, wie sie heute nur noch wenige Sänger besitzen dürften.[1]) Der Übergang zum wirklich als Einzelgesang mit begleitendem Baß gedachten Madrigal vollzieht sich nun, ohne daß eine wesentliche Einschränkung der Koloratur und der Lizenzen den Sängers sie begleitete. Selbst das musikalische Drama, das auf dieser Grundlage im letzten Decennium des 16. Jahrhunderts als intendierte Renaissance des griechischen Dramas entsteht, scheidet zunächst den kolorierten Gesang nicht aus. Wenngleich die florentinischen Schöpfer des Dramas, *Caccini, Peri, Gabrieli* von einer edlen Unterordnung des Tones unter die Musik sprechen, vermögen sie sich von dem eingewurzelten Mißbrauch der Koloratur noch nicht loszusagen. Im Recitativ wie in den Ansätzen zur geschlossenen Form bildet die Passaggie und die Verzierung einen äußerlichen, mit dem Gedankeninhalt kaum vereinbaren Aufputz. Die Koloratur als Mittel des Ausdrucks zu verwenden, fällt ihnen noch nicht ein. Um so wunderbarer ist es, daß die ersten römischen Meister der Oper, Dom. *Mazzocchi* und *Stefano Landi*, wie weit sie sich auch von den antikisierenden Anschauungen der Florentiner durch Einziehung des kontrapunktischen Kunstzeuges der alten Schule für den Dienst der Oper entfernen, der Koloratur als lediglich äußerlichen Schmuckes fast gänzlich entsagen, und sie nur als Ausdrucksmittel in dem Sinne brauchen, daß sie in lebhaften vokalischen Gebilden einer bestimmten Stimmung, der Freude, dem Jubel, Ausdruck geben. Der Glanz der römischen Operperiode wurde schon 1640 von demjenigen der venetianischen abgelöst, die auch in dieser Beziehung, wie überhaupt, an Monteverde anschließt. Sie gestalten die Koloratur viel sanglicher, die Tonfolgen natürlicher und wenngleich sie der Melismatik als solchen belebendes Element nicht ganz entsagen, so erdrückt diese doch den Sprachgesang nicht soweit, daß sie nicht auch dort wirkte, wo sie wirklich den Stimmungsgehalt zu veranschaulichen und zu vertiefen berufen ist. Doch geht die Behandlung dieses Gegenstandes bei den Meistern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auseinander. Während *Draghi*, der in Wien thätig war, die Coloratur meist in konzertanter Weise gebraucht, verwendet sie *Marco Antonio Cesti*, dem

[1]) Vgl. den Verf. Aufsatz: »Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert.« Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft. Jahrg. II, Heft.

[1]) Wir erscheint Einiges in dieser dankenswerten Anregung beherzigenswert. Vielleicht äußern sich die Herren Geistlichen über dasselbe.

Der Herausgeber.

Cavalli folgend, mehr im Zusammenhang mit dem Ausdruck der Stelle sei es, daß der Personen seines Dramas in melodischen Gängen ihre Freude ausjubelte sei es, daß sie Rache und Zorn in stürmischen Passagen ausstießen vergl. Adler Vorrede zur neuen Ausgabe von Gluck's Orfeo in den »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« Band III). Den Standpunkt der hervorragendsten Meister dürfen wir als einen solchen gerechtfertigten ansehen nur als Ausdrucksmittel, aber nur als solches darf die Melismatik die Silbik ablösen. So sehr ich für den Koloraturgesang als stimmerfrischende Gymnastik eintrete so sehr empfinde ich ihn als unnatürlich und unsinnig wenn er entweder ohne bestimmten Zusammenhang mit dem Inhalt oder gar als Prunkstück ungerechtfertigter Fertigkeit hervortritt und das geschah bald nach Erfindung der recitativischen Periode im Anfang des 17. Jahrhunderts, zunächst in der italienischen Oper und ihrer Gefolgschaft. Einen tieferen, inneren Zusammenhang mit der Sprache zu suchen, gab die neapolitanische Schule auf. Nur die Dramatiker Jomelli und Traetta erstrebten noch eine den Gedankeninhalt erschöpfende Gestaltung ohne aber zu einer wirklich organischen Einheit zwischen Wort und Ton vorzudringen. Die neapolitanische Schule die Kulturländer beherrschend sucht anders als die Hamburgischen Dramatiker nahestehender Reinhard Keiser streift schließlich so gut wie jeden Zusammenhang mit dem Ausdrucksgehalt ab um der Triolgen nur noch den rein musikalischen Ergetzen oder dem Staunen an der stimmtechnischen Fertigkeit der Sänger dienstbar zu machen. Die Volksmusik hatte damit auf musikalischen Entwickelungsgebieten zu diesem Abwege (wie deutsche Meister spott) sie wird gleich der Folgezeit nach dem natürlichen Temperamente und am besten abgelesetsten Instrumentalmusik zur Formalmusik. Selbst der gewaltige Händel ist in der Oper und im Oratorium da auch er im Schlepptau ganz unter dem Bann seiner Zeit steht, für die Entwickelung dieser Formen nicht bestimmend geworden. Wohl entsprangen auch seinen Genie auch auf diesem Gebiete Gestaltungen unvergleichlicher Größe Schönheit, aber seine Größe liegt für uns im Chorsatz, wo er sich weniger beengt fühlte.

Zwei deutschen Meistern, *J. S. Bach* in der Passion und in der Cantate, *Gluck* in der Oper, verdanken wir die Rückkehr zur Ausdrucksmusik. Die Kunst der Melodik des ersteren Meisters, der Mannigfaltigkeit, der hervorsprudelnden Schönheit seiner Rhythmik, endlich die gewaltige in sich harmonierende Kombination der Stimmen stehen bei ihm im Dienste der Charakteristik. Auch die Melismatik mit der wir es hier zu thun haben, verwendet er vielfach, um uns die Affekte des menschlichen Herzens Heftigkeit, Leidenschaft, Klagen des tiefsten Leidens, hochaufjubelnde Freude, Hass und Wehmut, Angst und Vertrauen zu plastischer Anschaulichkeit zu steigern. Ja er geht darin wie schon Schütz hundert Jahre vor ihm bis zum äußersten Grade des musikalisch Erlaubten wie in der Johannis-Passion bei den Worten »Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn« oder in der Matthäus-Passion bei den Worten »Daß er gekreuzigt werde« *Gluck* ist erst spät als Mann von 40 Jahren, zum wirklichen Dramatiker geworden. Bis dahin schwamm er behaglich auf den Wellen der italienischen Opernströmung. Auf seine Sinnesänderung ist sein Textdichter Calzabigi von maßgebendem Einfluss gewesen. Ja ich möchte dabei anmerken, daß Calzabigi der Reformator der Reformation der Oper in erster Linie zu nennen. Wenigstens hat mir die Arbeit Hettles in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band VII 1891, diese Ansicht nahegelegt. Jedenfalls ging *Gluck's* künstlerisches Schaffen nicht so sehr aus dem Drange hervor, musikdramatisch zu gestalten, als aus der reflektierenden Absicht in die Bedürfnisse des Musikdramas, und worin liegt seine Stärke und Schwäche zugleich. Die unüberwindliche Kraft eines hervorragenden musikalischen Aufbaues bleibt ihm versagt, aber das Verdienst ist ihm nicht zu bestreiten, seinen Vorgängern den Weg gewiesen zu haben, auf dem die dramatische Musik zu gehen habe. *Gluck* verschmäht natürlich durch melismatische Zerstreu und Cadenzen den Fluß der musikalischen Rede zu unterbrechen. Er wirkt im Gesange deklamatorisch und syllabisch, aber das Orchester nicht er war kühner wie ihm, zur Aussprache musikalischer Verhältnisse, zur Darlegung des gedanklichen Inhaltes heran.

Wenn wir *Mozart* hier als Dramatiker würdigen sollen so müssen wir zunächst nicht vergessen, daß er eine wirkliche deutsche Oper nicht verlangt. Auch er steht auf dem Boden der italienischen Kunst, die *Gluck* zu verdrängen nicht vermocht hatte kamen sich gleich *Gluck* habe Einflüsse auf sein Schaffen nachweisen, wie sie in dem Gesange des Oberpriesters im »Idomeneo« unverkennbar hervortreten. *Mozart* ist uns auch heraus Dramatiker geworden vermöge seines tiefgreifenden Vermögens, sich in die Charaktere hinein zu denken, um eigenen sich gewissermaßen in den den fremden Charakter aufgehen zu lassen. Aber er bleibt doch in mehr als einer Beziehung unter dem Bann des Zeitgeistes und das gerade in der Verwertung der Melismatik. Mozarts eifrigster Bewunderer und sein trefflichster Biograph, *Otto Jahn* muß zugeben, daß die erste Arie der Königin der Nacht in der *Zauberflöte* das ein Muster koloraturischer Darstellung, vom Komponisten durch zwei ungeheure Cadenzen entstellt ist, die geschmacklos und unnatürlich sind. Schwächlichkeiten haben solche Konzessionen an die Geläufigkeit und Fertigkeit der Sänger wenigstens

in der Opernmusik eine Ausnahme. Wie innig, wie ganz im Dienste eines ausdrucksvollen Pathos er grade die vokalische Tonverbindung nutzt, dafür spricht fast jede Seite seiner Partituren. Auch die Melismatik der Arien der Donna Anna im Don Juan kann die Sängerin dem ernsten Charakter des Stückes anpassen, wenn sie ein strenges Legato einhält, und die wiederholten Töne auf derselben Tonstufe nicht, wie man es gewöhnlich hört, als Staccati, sondern als Folge angehauchter Noten ausführt, wie das *Mackhausen* in seiner Methode lehrt. In den Arien ernsten Styls kommt es nicht so sehr auf eine glänzende, als auf eine streng gebundene gleichmäßige Aneinanderreihung der Töne an. Eine gut geschulte, leichtbewegliche Stimme, der man die Mühe des vokalischen Singens nicht anmerkt, wird immer eher im Stande sein, Passaggien und Cadenzen so mit dem Ganzen zu verweben, daß eine Störung der Stimmung nicht eintritt, als eine schwere, unbewegliche und mangelhaft gebildete Stimme. Das beweisen unsere großen Gesangvirtuosen, wie *Jenny Lind*, *Viardot-Garcia* die *Malibran* und *Artôt* der berühmte *Nagel*, *Duprez*, *Julius Stockhausen* u. A.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts feierte der Ziergesang noch einmal in der italienischen Oper seine höchsten Triumphe. *Rossini*, *Bellini* und *Donizetti* steigerten in der ernsten und komischen Oper die technischen Ansprüche an die Sänger in unerhörter Weise. Sie lösen das Wort vielfach ganz im Sinnenreiz des Tones untertauchen. Es kommt ihnen gar nicht mehr auf den Sinn des Wortes an, und doch stoßen wir auch in dieser Literatur nicht selten auf Stellen, in denen die Koloratur in bewundernswerter Weise zur Steigerung des Ausdrucks beiträgt, wie in der Scene der Norma, in der sie Severe als den geliebten Adalgisa erkennt. Dagegen sind die berühmten Arien der Norma »Casta Diva« und Lucias Wahnsinnsscene heute deswegen nicht mehr als Prunkstücke stimmgewandter Sängerinnen, weil hier die Koloratur sich von dem ernsten Grundcharakter allzutief entfernt. Die deutsche Schule hat, sicherlich unter dem Einfluß des herrlichen Liedmeisters *Schubert* in eine gründlichere Behandlung der Melismatik eingelenkt. Sie dient hier nur noch als Ausdrucksmittel. Daß sie hierzu wohl fähig ist, hat *Beethoven* in seiner Leonoren-Arie (Fidelio) bewiesen, die sowohl im Adagio wie im Allegro vokalische Tongänge von erschütternder Beredsamkeit aufweist.

Wir stehen an jenem Wendepunkt des musikalischen Dramas, der mit *Wagners* Reform eingetreten ist. Es müßte hier zu weit führen auseinanderzusetzen, wie sich im Kunstwerk der Zukunft, oder vielmehr der Gegenwart, die Schwesterkünste zum Gesamtkunstwerk verschmolzen haben. Aber es kann nicht oft genug betont werden, daß man nicht davon ausgehen darf, *Wagner* habe die Sinnlichkeit der älteren Oper beseitigt, sondern daß er die Symphonie, wie sie *Beethoven* zur höchsten Höhe geführt, dem dramatischen Zweck angepaßt hat. Wo das Wort nicht ausreicht, um den Ausdruck zur höchsten Schärfe und Größe zu steigern, da greifen die Alten zum Melisma. *Wagner* aber läßt grade dann das Orchester aussprechen, was der Menschenstimme unerreichbar bleibt. Damit ist dem Melisma als solchem ein für allemal eine feste Stellung angewiesen. Es kann nur da eintreten, wo es den Gefühlsausdruck zu steigern wirklich im Stande ist. In diesem Sinn finden wir den Doppelschlag sehr häufig den Triller zuweilen angewendet. Schließlich weise ich auf die verschiedenen Koloraturen der *Meistersinger*, insbesondere auf die Tabulatur Erklärung *Kothners* als besonders charakteristisch hin. Sie wollen nur in musikalisch komischer Form die trockene, nach der Regel gebauten Meistersingerkunst zu der wirklich freien und schönen Kunst in Kontrast setzen, und das ist gerade hier sowohl, als auch in den Gesängen des Beckmesser in unvergleichlicher Weise gelungen.

So behauptet der koloserte Gesang technisch als unentbehrlicher Stimmbildner, musikalisch als vorzügliches Ausdrucksmittel auch heute noch seinen Platz in der Pädagogik wie in der praktischen Musik.

Die Einwirkung älterer Kunst auf die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts.

Von Dr **Willibald Nagel.**

(Schluß.)

Überblicken wir in großen Zügen die Entwickelung, welche die deutsche Musik im XIX. Jahrhundert genommen, so wird uns neben vielem anderem der eine Umstand als besonders bemerkenswert erscheinen: bewußtes, absichtliches Archaisieren steht neben solchem, das nicht wie jenes um seiner selbst willen, nicht als künstlerischer Endzweck, sondern mit anderem als Mittel erstrebten künstlerischen Ausdrucke erscheint. Beide Richtungen waren selbstredend eine direkte Folge davon, daß die Kunst der Vorzeit sich neu dem Verständnis erschlossen hatte: die Bekanntschaft mit ihr – als notwendiges Studienmaterial – in den Lehrplan, wenn auch nur der ersten Schulen, eingefügt worden war.

Bewußtes Archaisieren, wenn man will, hat das ja auch *Mozart* gethan, der so weit er ihm zugänglich war, sich mit dem Style seiner Vorgänger

beschäftigte und emanzipiert direkt nachzuahmen versuchte. Anders *Beethoven*, dessen Kunst ruhend in der Polyphonie *Seb. Bachs* ausmündete, aber durch das gewaltige moderne Element, den pretiös-musikalischen Gehalt in die alte Form hineintrug, welche nicht durch den spröden Thematost Kontrapunkten durch die Thätigkeit verschiedenartiger Figurenarbeiter verbunden war.

In gewissem Sinne mag man *Wagner* hier an *Beethovens* Seite stellen, aber Wagner gelangte zu seiner Polyphonie durch musikdramatische Erwägungen vom Prinzip an Stelle von in sich geschlossenen Gesangsmelodien kurze Motive zu setzen und diese, die rasch variierten Zug im Wesen der handelnden Personen bezeichnen, nebeneinander weben zu lassen, meinte Klangkombinationen hervorrufen, deren Berechtigung sich in erster Linie nur aus psychologisch zu bestimmenden Gründen herleiten läßt. Die alte Form als solche mit ihren vielfachen strengen Bestimmungen, die nur der Regel der Grammatik Genüge thun sollten, war damit abgethan. Wer *Beethovens* Ansicht über die notwendige Pflege der Form in der Musik kennt, weiß, daß hier ein Hindernis zwischen ihm und seinem in Wagners Kunst mündenden Nachfolgern liegt. Wagners Polyphonie theoretisch nicht immer derselbe gewesen, und tatsächlich zeigt sie sich mannigfaltiger verwendet als in den »Musterwerken«. Wenn man fragt, ob dem Zufall ob es künstlerische Absicht sei, so kann die Antwort selbstverständlich nur lauten, daß von ersterem nicht die Rede sein könne. Die besondere Absicht der Stoffwahl gerade dieses Werkes liegt klar zu Tage. Wie hätte sich die Grundstimmung des ganzen Werkes anders denn in mächtiger Polyphonie geben lassen wollen, da es doch darauf ankam, die »Zukunft« den Ausgangspunkt des ganzen Vorganges entscheidend zu charakterisieren, der Zukunft, die kein Hervortreten persönlicher Eigenart gestattet. Von absichtlichem Archaisieren aber hier sprechen zu wollen, geht wenn auch gewisse technische Eigentümlichkeiten älterer Schreibweise erscheinen (wie das gleichzeitige Erklingen verschiedener Motive, Verkürzungen von Motiven, rhythmischen Dehnungen u. s. w.) das geht ganz abgesehen davon, daß derartige Kunstmittel zum eisernen Bestand der Kompositionstechnik gehören, schon darum nicht, weil Wagner zu allen diesen Dingen nicht als absoluter Musiker, sondern als Dramatiker gelangte. Der rein musikalische Wert derartiger Verbindungen hat ihn nicht im geringsten gereizt, seine Polyphonie ist eine nicht thematisch, wie die strenge Fuge, sie wächst aus psychisch-musikalischen, im engsten Sinne dramatischen Erwägungen heraus. Damit ist nicht gesagt, daß *Bach* etwa nur und ausschließlich nach formalen Gesichtspunkten gearbeitet habe, wenn auch nicht das Gegenteil behauptet werden kann, so muß doch gesagt werden, daß bei einer genialen Reihe Bach seine Werke eine derartige Verschmelzung einer poetischen Idee mit der wunderbar gelegten Form geschaffen hat, daß beide zu ihrem Rechte kommen.

Wie steht es mit der Einwirkung der älteren Oper auf das Musikdrama. Hebenstreit hat sie schlechtweg geleugnet, wenigstens die der Zeit vor *Gluck*, das ist lediglich richtig, den Zusammenhang aber überhaupt zu bestreiten geht durchaus nicht an. Eine eingehende Darlegung würde zu weit führen, daher nur soviel prinzipiell bemerkt sei, daß die Ouvertüren der Oper der Gesang für das Drama ebenso wenig als bei Wagner das Wort steht hier wie dort im Mittelpunkt. Aber die Ouvertüren konnten, der Natur der Sache nach, nicht immer über den Gesang die geschlossene Melodie hinwegkommen, wie das auch Wagner nicht immer vermochte. Wir konnten der damals von den ausschweifendsten Hellenisten in den sogenannten Ihnen gethanen Polyphonie nicht ganz entraten, dasselbe war bei Wagner der Fall. Die erste Opernreform, die *Lullys*, suchte der Musik der natürlichen Deklamation der Sprache anzupassen und dadurch das Überwuchern der rein Musikalischen über das Wort des Dichters zu verhindern. *Gluck* allerdings ausgestattet mit bedeutend größeren Mitteln bewegte sich in derselben Richtung und wenn auch das Prinzip einer Trennung aller Künste, die Absicht alle künstlerischen Faktoren in einer Allkunst, eben dem Musikdrama aufgehen zu lassen, vor Wagner nicht in derselben Schärfe wie von ihm selbst ausgesprochen worden ist, angenommen war dies doch Ideal schon durch die französischen dramatischen Kompositionen, welche freilich wie auch durch in anderer Weise auch von dem Teil unsrer Schaffensgenossen weit entfernt waren, die eigentliche musikalische Entwickelung der Vorgänge über keine thematische ist fast ausschließlich dem Orchester zu übertragen.

Es liegt in der Sache selbst, daß der Endzweck älterer Kunst sich in der reinen und begleitenden Vokalmusik stärker als in der Oper äußern mußte, und fand er auch Eingang in die absolute Musik, so geschah dies bei den Komponisten solcher nicht direkt auf Nachahmung ausgingen, wenn auch nicht ausschließlich durch das Medium der Vokal-Kunst.

Wir haben schon kurz erwähnt, wie es sich denn hier überhaupt nur um Steigerung einiger wenigen Grundideen handeln kann, welche Bedeutung der wieder erwachte Sinn für das Leben der deutschen Vorzeit und seine Kultur im Hinblick auf die erste Zeit der deutsch-nationalen Oper hatte. Aber Spohr der so einseitig hörte vom innersten Wesen älterer deutscher Musik zu sehr er formell von der Mozart Epoche abhängig war, unterhielt seine »historische Sinfonie« in nur mit äußeren Mitteln gearbeitetes, nicht einmal interessantes Experiment. Auch auf *Weber* äußerte die

früherer Kunst keine intensive Forschung überhaupt je zum Messen und Offertorien zum Teil in strengem Stile geschrieben und von Abt *Vogler* veranlaßt, sich mit Bach beschäftigt hat, dem er in dem vielleicht merkwürdigsten Schriftstück von seiner Hand unter den vergötterten Lehrer stellte. Wir wissen, daß neben der *Zeitgenossen* Weber Mangel an »Schulung« vorwarfen, aber wir wissen auch, daß dieser Mangel ein Glück für ihn und die Weiterbildung der Kunst war. Man braucht dabei gar nicht ausschließlich an seine Opern zu denken. Wer wäre in neuerer *Zeit* etwa im Hinterwäldlerischen geratene Klaviermusik kraus, muß in ihr das notwendige *Zwischenglied* zwischen der klassischen Musik und dem konventionellen *Clementi* und *Hünten* erkennen. Bei dem waren auch durchaus nicht zu perhorreszieren, aber doch nicht in letzter Linie auf äußere Wirkung zielende Musik-Sätze Webers wäre ein Schaffen im Banalsten der Alten nur ein stilistisches Unterbieten ohne jeden eigentlichen künstlerischen Fortschritt gewesen.

Das nachahmen wollen einer bestimmten musikalischen Ausdrucksweise als den Resultaten einer langen inneren Entwicklung eines Meisters wird nie ein Werk von noch menschlichem Interesse lange Dauer verleihen. Das sieht man so recht an *Mendelssohn* wie an einer großen Anzahl anderer Musiker der elektischen Richtung. Man denke einen Augenblick an *Mendelssohn* und seine berühmten Etüden, von denen einige im Style alter Kirchenmusik oder Scarlatti gehalten und oder — sein wollen. Äußerliche Nachahmung weiter nichts, ein Unstand, der selbstverständlich ihren Wert als pädagogische Hilfsmittel in keiner Weise beeinträchtigt. Gewiß aber auch nur wären den Originalen vom Verwechseln ähnlich wenn es — im höchsten Können erreichen könnte, gespielten, mit derartigen Arbeiten gedient. An der Quelle hat es sich noch immer besser als draußen im Thale geschöpft, wenn auch nicht immer leichter. Als Schularbeit mag derartiges zu begrüßen, obgleich jedoch nicht gesagt werden kann, daß der Fähigkeit äußerlicher Nachahmung eines Meisters völliges Verstehen desselben in sich schließt, wie denn z. B. *Klengel*, der in neuerer von *Hauptmann* herausgegebenen Werke »Canons et Fugues« Bach mit dem »Wohltemperierten Klavier« offenbar übertrumpfen wollte, den großen Altmeister ganz und gar nicht begriffen, wenn er es auch zu einer ehrlichen und guten Schularbeit gebracht hat.

Es wurde schon betont, daß über *Mendelssohn* die *Zeit* noch hinweggeschritten. Wie viele Leute treten noch den ehrlichen Enthusiasmus, mit dem Schumann über den Leipziger urteilte? Wenn Mendelssohn in seinen besten Werken heute noch steht, so ist das dem besonders zuzuschreiben, daß er die Formen meisterte wie seltene einer klipp und klar das zu sagen verstand, was er meinte, aber nie Rätsel aufgab, und, was Bülow an seinen Klavierkompositionen so schätzte, immer den Charakter der Instrumente und gesangmäßig zu schreiben wußte. Ganz gewiß ist das aber ein bedeutendes Lob. Wir wenig klaviermäßig ist Beethovens Setzart, wie raffinierte oft Bachs Gesangsstil. Mendelssohn ist der rechte und echte Nachahmer vor allem in seinen Vokal-Werken gewesen. Daß ein Mann von seiner Arbeitsfreudigkeit seinem feinen Enthusiasmus, seinem scharfen Verstande, seiner feinen Bildung, seinem ausgezeichneten Geschmacke manch treffliches schaffen konnte, was den Vorbildern ähnlich war, bedarf keines Beweises. Daß es sich in seiner Kunst nur um die Verwertung der von anderen gewonnenen Resultate handelt, das geht schon aus dem einen Umstand hervor, daß Mendelssohn gar keine Entwicklung im höheren Sinne durchgemacht hat, er ist am Ende seiner kurzen Bahn der gleiche gewesen, der er zu Beginn derselben war. Mendelssohn ist nicht nur als Mensch ein Sonnenkind gewesen. Um zu begreifen, wie er die große Bedeutung gewinnen konnte, ist es nötig, sich an Einzelnes aus der Arbeit seiner Vorgänger zu erinnern. Man sehe die geistliche Musik im allgemeinen nicht die zu besonders kirchlichen Zwecke gebrauchte, die ihren Ausgang in A. *Ph. Em. Bach* hatte und in ähnlicher Weise an dessen Vater anknüpfte wie die römische Schule an Palestrina, so war unter der Thätigkeit der *Hasse*, *Naumann*, *Reichardt* u. a. m. allmählich mehr und mehr verflacht von würdigem ernsten kirchlichen Stil war in der Leipz. Reihe mehr Mendelssohn erkannte nicht etwa, diese Verflachung selbst als die Notwendigkeit besseres an die Stelle des Gegebenen zu setzen. Die Zeit war ihm wie nur gesagt haben günstig, mit Bach vertraut, mit den alten niederländischen und italienischen Meistern nicht unbekannt, haben sie gern wie diese zum Vorbilde. Das ist in seinem Orgelwerk, in den a cappella Stücken und der begleiteten geistlichen Musik der Fall gewesen, obwohl der Einfluß früherer Kunst in dieser schon wegen des Hinzutritts des modernen Orchesters bei weitem nicht so bedeutend ist als in seiner a cappella Musik. Wen Einzelheiten interessieren, mag sie in Arrey's schönem wertvollem Führer durch den Konzertsaal und in *Hohenemsers* Schrift nachlesen.

Wenn wir von solchen Tonsetzern sprechen, die bewußten Sinnes archaisierten, das Alte um des Alten willen pflegten, so muß besonders aber hier gedacht werden, welche die konservative Kraft ganz im Schaffen längst vergangener Jahrhunderte erblickten und uns nicht als einmal verkannt haben, daß der deutsche a cappella Gesang das einzig wahre sei und nur der Instrumentalstil Wert haben, welcher sich bescheiden mit Nachahmung des Ver-

Wir sehen den Standpunkt des Herrn Verfassers in Bezug auf Mendelssohn für recht gut. Die Red.

ausgiebig begnügte die Instrumentalkunst aber, wie wir im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebte gleichberechtigt mit der alten Polyphonie. Ich nenne die Gruppe *Emil Bohnenblust*. Es ist schon oft das Absurde dieses Standpunktes betont worden. Ich will es nicht nochmals tun, sondern nur weniges dazu bemerken. Es ist ein Hauptvergnügen der Alten, solche Normen gegen einander zu türmen. *Ich suche* hat es sogar einmal zu 64 realen Stimmen gebracht, Bedürfnisse komponierend zu griechischen Tragödien als Produkte schulgerechten Könnens in allen Ehren, aber mit der Verneinung künstlerischen Vorschreitens über das 17. Jahrhundert hinweg und der Acht Erklärung eines weiten Kunstgebietes, das Millionen erfreut und erhoben hat, gelangt man zu einer überaus bedenklichen Unterbindung der Kunst zu Gunsten einer der Kultur der Völker, deren Höhepunkte nur das Leben selbst seinem Wechsel unterlegen. Die Kunst ist eben das, was immer und immer wieder betont werden muß, kein Produkt grammatischer Regeln, sicherlich weg nur ist Emanation des Schöpfergeistes, aber auch keiner gesagt. Konventionen, deuteln an Schulen der Jahrhunderte. Hat jemand an irgend welchem Ideal die Wahrheit lost, ohne der gegebenen allgemeinen Entwicklung der Zeit Rechnung zu tragen, so wird er im günstigsten Fall ein genialer Querkopf werden, ein Querkopf aber unter allen Umständen. Hätte *Schoeck* den Neuerungen Ihres mächtigen ergeben müssen, krankten den Uhlandschen Liedern auf der Musik gegründet und eine Art naturalistischen Vorganges proklamiert oder auch nur in der Art der Komponisten des Jahres 1800 gestalten, er würde gewiß *Zerbin* nicht anders vertont haben. Und nur von *Zerbin* selber Kunst ist es auch das der in Rede stehenden vom gegeben haben, wenn auch der Ideal an sich viel Schönes ist. Aber doch nicht absolut genommen, kann der Polyphonie als gemeine Leitung beanspruchen, so wäre es anders um das Recht bestellt. Da fehlt es eben weder der Kunst der katholischen Kirche noch das mittelalterliche Zunftwesen, die beiden Faktoren also, aus denen die Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts sich als notwendiges musikalisches Resultat ergab, noch auch der Art des geistigen Lebens der Zeit oder dieser Kunstübungen kann für uns und unsere Kunst, deren Leben sich nach ganz anderen Gesichtspunkten regelt, allein und ausschließlich maßgebend sein.

Man darf nicht glauben, daß der Verhältnisse halben Cantatenstil, um einen häufigen Fall auch auf der katholischen Kirchenmusik zu weisen, ebenso lagen. Schwerlich ist es je dagewesen, daß diese Männer ihren Stil erfanden. Aber doch war schon lange in der katholischen Kirche an Instrumente dieser Zeit heute genau dasselbe, wie zur Zeit der ersten Päpste deren Ritus sich im wesentlichen kaum je geändert haben dürfte, eine Instrumente, welche die Stellung des Menschen seinem Gotte gegenüber immer in derselben Weise aufgefaßt hat. Wenn für die in der katholischen Kirche erklingende Musik nur gottesdienstlichen Zwecken als Norm der Gesichtspunkte des Instrument Kritik benommen werden, so ist das eine Forderung die man vom Standpunkte der Kirche aus begreifen kann und würdigen muß. Ich bin zu wenig mit den katholischen Kirchenmusikern unserer Zeit bekannt, um mir gutes Urteil darüber zu können und verweise daher auf *Haberls* kirchenmusikalisches Jahrbuch und *Habermanns* Schrift.

Einige Worte über *Johannes Brahms* den letzten Vertreter des Klassizismus in der Musik mögen dem Gesagten noch beigefügt sein. Der spekulative Zug der durch die polyphone Kunst geht, entsprach seiner innersten Neigung. Sein ewiges Ringen das Können zu weiten, was frühere Zeiten geschaffen, selbst unterstützt Schöpfungen der Vergangenheit zu heben und unserer Kunstübung wiederum nutzbar zu machen, entspringt dieser Neigung. Und es können nur diese Bestrebungen manchmalige Art, welche den Volksliedern, der modernsten italienischen Meister Duette Beethovens und Schumanns auf seine eigenen Schöpfungen umwälzend erkennen und verfolgen. Nicht als ob Brahms es von dieser selbst selbst aufgerichtet als ob er das Ideale somit erfüllt hätte, sich zu bewundern zu dürfen. Wäre das der Fall gewesen, wäre Brahms als ein abschließender Nachahmer älterer Kunst aufgetreten, seine Schöpfungen würde das Leben, wie es sie zu jedem Maler anerkennt künstlerische Fähigkeiten. Nur ist, ich glaube sagen zu dürfen, allen seinen Werken gegen Dank der gewaltigen Individualität des Meisters der eben die älteren Kunststil und so die schwächste Form des Kunstgedankens in seiner Weise verwenden hatte. Aber das gezeugte Ideal seinen Eigenwesen zu opfern. Aus der Jugend war weiten verschiedenen Bestrebungen und Schöpfungen auf Gesang und Instrumente, Lieder, Balladen, Chöre, Kammermusik, Orchesterwerke, Orgel- und Klavierkompositionen, Duette und Quartette, Sonaten und Symphonien, Messen und Requiem, Motetten und Kantaten, Opern und Oratorien, Bearbeitungen alter Meister, Volkslieder, Tänze, Märsche, Gesänge für Männerchor, gemischten Chor, Frauenchor, Solostimmen mit Orchester, Solostimmen mit Klavier, Solostimmen mit Orgel, Solostimmen mit Harfe, Solostimmen mit Violine, Solostimmen mit Violoncello, Solostimmen mit Kontrabaß, Solostimmen mit Flöte, Solostimmen mit Oboe, Solostimmen mit Klarinette, Solostimmen mit Fagott, Solostimmen mit Horn, Solostimmen mit Trompete, Solostimmen mit Posaune, Solostimmen mit Pauke, Solostimmen mit Triangel, Solostimmen mit Becken, Solostimmen mit Tamburin, Solostimmen mit Kastagnetten, Solostimmen mit Glockenspiel, Solostimmen mit Xylophon, Solostimmen mit Celesta, Solostimmen mit Harmonium, Solostimmen mit Orgel, Solostimmen mit Klavier, Solostimmen mit Harfe, Solostimmen mit Violine, Solostimmen mit Violoncello, Solostimmen mit Kontrabaß, Solostimmen mit Flöte, Solostimmen mit Oboe, Solostimmen mit Klarinette, Solostimmen mit Fagott, Solostimmen mit Horn, Solostimmen mit Trompete, Solostimmen mit Posaune, Solostimmen mit Pauke, Solostimmen mit Triangel, Solostimmen mit Becken, Solostimmen mit Tamburin, Solostimmen mit Kastagnetten, Solostimmen mit Glockenspiel, Solostimmen mit Xylophon, Solostimmen mit Celesta, Solostimmen mit Harmonium.

ganz korrekten — Ausdruck der Harmonielehre als den bekanntesten zu gebrauchen, nicht verwandte Akkorde unmittelbar nacheinander wechselnde Dur- und Molldreiklang derselben Stufe unmittelbar hintereinander (vgl. auch die wunderbare Romanze in F dur für Klavier das F moll-Intermezzo aus Op. 119 u. a. Übrigens findet derartiger Wechsel auch in Kompositionen statt, denen Verfasser sich um ältere Kunst gar nicht kümmerten, man sehe die von *H. Vierendeels Oeuvre* herausgegebene Romanze Balbastres und machte vor allem von dem bei den Alten so beliebten Mittel durch häufigen Taktwechsel die Rhythmik zu beleben, den ausgiebigsten Gebrauch. Auf seine Beschäftigung mit den rhythmischen Subtilitäten der Alten geht ohne Zweifel seine Freude an der Gegenüberstellung zwei- und dreizeitiger Rhythmen zurück, von der Brahms zuweilen einen ästhetisch nicht ganz zu rechtfertigenden Gebrauch gemacht hat. Die Verwendung imitatorischer Satzkünste kann man vielfach beobachten, z. B. sehe man den Canon in motu contrario in dem Variationenwerk in D dur für Klavier, die grandiose Fuge in den Klavier-Variationen über das Händelsche Thema, das »Regina coeli« aus Op. 37, das wie eine Studie in der niederländischen Technik aussieht.

Über das Verhältnis von Brahms zu Bach hat *Spitta* ausführlich hingewiesen, über Brahms und Beethoven habe ich mich vor einigen Jahren in einer Broschüre ausgesprochen. Mit Bezug auf diese Vorbilder gilt aber auch wieder das schon vorhin flüchtig berührte: Brahms hat niemals auf seine eigenen spezifisch modernen Ausdrucksmittel verzichtet, sich weder des Rechtes auf harmonische oder melodische Besonderheiten begeben noch formell engherzig an Bach oder Beethoven angelehnt. Insbesondere seine großen Chorwerke und die Schöpfungen für Kammermusik sind dessen sprechende Zeugen.

Wie groß, um noch diese eine Bemerkung zu machen, der Nachhall ist, den die Beschäftigung mit volkstümlicher Kunst in Brahms geweckt hat, läßt sich an einer Eigentümlichkeit seiner Kunst, die unter anderen Weingartner einmal lächerlich machen zu müssen geglaubt hat, erkennen: Brahms verwendet gern und oft Terzen- und Sexten-Gänge, also etwas, das ein wesentliches Ingrediens der Volkskunst war und ist.

Ich will diese kurz andeutenden Bemerkungen hier schließen. Was ergiebt sich aus ihnen? Nicht nur das eine, daß die Kunst des abgelaufenen Jahrhunderts ohne die Einwirkung vorausgegangener Epochen ganz andere Bahnen eingeschlagen haben würde. Bahnen, die uns vorzustellen oder gar zu übersehen unmöglich ist. Zwischen einer Sinfonie von *Johannes Brahms* und einem der kleinen Stückchen, die vom ältesten Klavierkomponisten, *Hugh Aston*, erhalten sind, ist scheinbar kein Zusammenhang, und doch hat sich seit der Zeit, da diese geschaffen wurden, Glied an Glied, Stein an Stein in ununterbrochener Folge gefügt, unsere heutige Kunst zu schaffen. Noch keiner, der die Verbindung zwischen sich und der Vergangenheit kurzer Hand durchschneiden und ganz aus eigener Kraft Neues schaffen zu können geglaubt hat — was viele neuere Künstler nicht nur in der Musik thun zu können meinen —, ist zu einem dauernden Resultate gekommen. Jeder steht auf des Andern Schultern, und je mehr das Schöne und Wahre, das die früheren Jahrhunderte geschaffen haben, in unseren Künstlern lebendig wird, je mehr das Bewußtsein, daß das Echte der Nachwelt nicht verloren geht, nicht verloren gehen kann, sich verbreitet, um so besser wird es für die Kunst selbst sein.

Lose Blätter.

Johann Dismas Zelenka.

»Böhmische Dichter« werden die meisten unserer Leser und Leserinnen gedacht haben, als sie diesen Namen auf der Musikbeilage der vorliegenden Nummer erblickten. Geschwind — wenn einen nur das Musikalische behagte und das heißen wir, dürfte der Fall gewesen sein, weiß uns doch nur ernster, ist nicht feinster Genuß aus dem Gesang entgegen. Der Träger des Namens ist es denn auch wohl weit der Gegenwart, die sich ja, wie eine rege Forscherthätigkeit beweist, so gern auf Rückblicken auf die Vergangenheit befaßt, in Erinnerung gebracht zu werden. Genügt doch wohl allein schon der Hinweis darauf, daß ein *Joh. Sebast. Bach* zu den besonderen Schätzen desselben gehörte, seine Bedeutung zu kennzeichnen. Wenn dieser meinerseits beruht — Vorausgesetzt in der strengen Auffassung des Begriffes Künstler, um ihn als würdigen Schüler des großen Kontrapunktikers *Joh. Joseph Fux* zu ergeben. Zu den Meistern seines Vaterlandes aber, die, wie *Dlabacz*[1]), *Zack*, *Tomaschek*, *Jirgo* u. a. m. in ihrem Schaffen mehr oder weniger unter den Einwirkungen der Geistesbewegungen ihres Zeitalters standen,[1]) gehört *Zelenka* nicht. Geboren am 16. Oktober 1679 zu Lukawitz b. Bensenau a. Böhmen und erzogen im Jesuiten-Collegium Clementinum zu Prag, kam er schon im Jahre 1710 zunächst als Kontrabassist der Kurfürstl. Kapelle nach Dresden, wo die durch den Übertritt des Hofes veranlaßte, jener Zeit im Vollzuge begriffene Organisation einer katholischen Hof-Kirchenmusik seiner ausgedehnten Thätigkeit die Richtung gab. Dementsprechend stand er der in den Satzungen unserer Kirche volle Befriedigung findenden Meister älterer, jedoch musikalisch und äußerlich reicher sich gestaltenden

[1]) Vergl. hierzu den Aufsatz des Verfassers »Die Bedeutung der altböhmischen Schule« (Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft, I. Jahrg.), der sich mit einigen neuen Daten über Dlabacz (Künstlerlexikon, Chronikon und Fortsetzungen), Berounský (Hymnář) und seine »Ausgewählten Gesänge altböhmischer Meister« (Leitmeritz), Zack u. Jirgo (Mitt. Lotos-Prag).

[illegible]

[illegible]

[illegible]

I

[illegible]

Leben sind. Das zweite, dem Teufel gelungene Beispiel erzählt, wie ein abgedankter Soldat in größter Not ein Mädchen kennenlernt, in dem er den Teufel erkennt. Der versprochene Lohn genug für sein Leben, wenn er ihm sieben Jahre dienen wolle, nachher gehöre er wieder ihm. Aber er dürfe sich nicht waschen, nicht kämmen, nicht schneiden, keine Nägel und Haare abschneiden und kein Wasser aus den Augen wischen. Der Soldat ist es zufrieden, in der Tat macht er das Feuer unter den Kessel, in denen die Hexen kochen, reibt den Hexensalbe unter die Tiere tragen und überall auf Verlangen helfen; aber gleich er nun ein wenig Mut in die Kerze kommen, so wurde es ihm schlimm ergehen. Der Soldat darf seine Pflicht an der Hexen so gut tun, daß er sich nicht vergessen. Als er dann seinen siebenjährigen Lehrmeister, den Bärenhäuter und einen General heilt, heißt er ihn zu bleiben. Als sie sieben Jahre um waren, sollte ihn der Teufel seinem wahren Herrn geben. Dieser bittet er, ihn so lange dort zu lassen, bis er in der Kerze gebraut habe, worin der Teufel sei, dann die Hexe angezündet habe, worauf sie dem Leben verloren sei. Als verdienten Lohn soll er noch in den Besitz Kehrichts gelangen, der noch mehr als Geld erwirbt. Dann aber soll er in seiner gewöhnlichen Gestalt als Bärenhäuter nach Hause gehen. —

Es ist ganz klar, daß hier nur der gleichgültige Text gegenüber seiner gewählten Quelle genommen verändert hat, den unverbrüchlichen ursprünglichen Zusammenhang wiederherzustellen. Voraussetzung ist der Soldat durch seine Tat, also auch den von seinem Lohn gleichgestellt. Wenn er aber weder Befehl in den Kessel gerührt noch in der Gestalt zu Stroh noch weiter tragen.

Auch das weitere ist verdunkelt und abgeschwächt. Der Bärenhäuter kommt auf seiner Wanderschaft in einem Wirt, der ihn durch den Teufel verführt. Freilich gewährt ihm aber zuletzt den Hunger stillt. Es geht der Betrachter in die Irre zurück, und der gute Teufel gute ihn nicht nur einmal (wie) zuletzt, sondern während die und guter die zeit. Schließlich gelangt auch der ruhige Bruder auch eine Königstochter.

Das andere Mädchen heißt den Bärenhäuter. Es ist genau derselbe Stoff, dem auch Grimmelshausen erzählt, nur daß er bei diesem noch vollständiger ist. Auch hier ist es ein abgedankter Soldat, der durch die Lustbarkeit seiner Kräfte vom Bauer verführen, bringt ihn verleitet in den Wald geht, wo ihm der Teufel entgegentritt. Erst macht der Landsmann es seine Magd der abgeschiedenen, er rettet Bären verschwindet. Dann schließt er Teufel mit ihm den Vertrag. Die Bedingungen für das Andere und dasselbe, übereinstimmt meinen aber. Statt der Soldat in der Zeit, in ist er den Teufels, andererseits den und auch vom Leben ging. Aber Unterschieden muß der Soldat jede Nacht [illegible] und einem verfallenen Schloß Wache halten. In Haut des erlegten Bären hängt dem der Teufel um. So zieht der Soldat hin. Er [illegible] immer [illegible] Tod, aber viel Gutes, somit der Teufel [illegible] das Leben, und daß er am Leben bleibt. Schließlich kommt er zu einem Wirt, der ihm gegen große Verehrung [illegible] gibt. Da hört der Bärenhäuter in der Nacht einen Mann jammern. Es gibt im Teufel einen alten Mann, der ihm klagt, daß er nicht [illegible] werden und nun seinen Töchtern dienen müsse. Mit Mühe gewährt ihm der Bärenhäuter Hilfe. Zum Dank stellt sich ihm der Alte eine seiner drei Töchter zur Frau geben. Die beiden Ältesten wenden sich voll Abscheu ab, die jüngste aber spricht: „Lieber Vater, dies muß ein guter Mann sein, der euch aus der Not geholfen hat, hast du ihm dafür eine Braut versprochen, so muß euer Wort gehalten werden.“ Vor dem Bärenhäuter das Herz lacht, konnte er nicht sehen, er nahm zum dritten Ring, steckte ihn ein, und gab ihr die eine Hälfte, die andere behielt er für sich. Dann nahm er Abschied, da er noch drei Jahre wandern müsse. In dieser Zeit soll sich das Mädchen durch keinen Spott ärgern, sie seine Liebesten Verlobten abholen. Er aber ging seiner Wege.

[illegible] waren die drei Jahre vergangen, der Teufel erschien zur rechten Zeit am alten Platz, wo der Bärenhäuter seinen wartete. Nun machte es dem Braun viel Verdrießen, aber es half ihm nichts, er mußte den Bärenhäuter zum [illegible], so daß dieser sich viel schwer machte, und je zurück. So fuhr er dann mit nach den Alten Haus, wo der verwandelte Herr freudig begrüßt wurde. Die beiden ältesten Töchter hatten ihn noch [illegible], die jüngste aber sah abgewandt und sagte ihrem Vater [illegible]. Als dann der verwandelte Herr sagte, er müsse noch drei Jahre herum gingen die beiden Ältesten [illegible], sich zu putzen. Da war der Fremde mit der Jüngsten allein, und nun nahm er seinen halben Ring und sagte ihr zu seiner Braut, wenn er [illegible] dann er [illegible] zurückkäme. Die Braut erkannte den Zeichen. Wie glücklich waren der beiden in ihrer Liebe. Die älteren [illegible] aber gerieten in Verzweiflung, so daß die eine sich erdrosselte, die andere sich aufhing. Das war auch der Teufel aufbrachte, hatte er doch auf diese Weise zwei Seelen gewonnen. —

Charakter der Tonarten

Es ist eine alte Streitfrage, ob die verschiedenen Tonarten an und für sich verschiedene Stimmungen erregen können, ob der [illegible] zum Ausdruck seelischer Verschiedenheiten geeignet sind. Besonders gezogen sind die Alten [illegible] den weiten großen Leidenschaften, gefügiger und schmiegsamer [illegible] mußte der Tonarten in unserer neuzeitlichen Rolle [illegible] sie noch, aber weniger dem Spiel auf der weißen [illegible] der Streichinstrumente [illegible] mehr oder weniger Naturlaute der gewissen Ausdrucksmittel zur Geltung kommen lassen. Trotz Gesang [illegible] aber dieser äußerliche Unterschied [illegible] dichtung und weiten der Tonarten und in dem Charakter der Tonarten [illegible] [illegible] ist, so muß er im innersten Wesen derselben begründet sein. Jedenfalls wird es den Leser dieser Blätter interessieren, zu hören, [illegible] welchen Phantasien die Alten in der Charakterisierung der Tonarten gegangen sind. Folgende Zusammenstellung finden wir in einer älteren Harmonie- und Kompositionslehre verzeichnet:

C [illegible] Dieser Ton ist ein ganz [illegible]. Die Charaktere heißen [illegible] Einfalt, Natürlichkeit, Reinheit, Kindersprache.

A sind [illegible] Weinlichkeit und Weichheit des Charakters, junge ungeübte Traurigkeit.

F ist [illegible], artig und zahm ist sein Hauptcharakter, doch [illegible] er auch [illegible] mannhaft und [illegible] scharfen.

D sind: Schwermütige Weichlichkeit, dumpfes Brüten, Leidenschaft, Freude in Traurigkeit.

B sind: Süße Weichheit, bewegte Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Handeln nach einer besseren Welt, Lieblichkeit und Zärtlichkeit.

G sind: Mittelmäßigkeit, Unbeständigkeit, Geist, Unlust, Reizung.

Es-dur. Das Tor der Liebe, der Andacht, des innigsten Gespräches mit Gott durch reine Ehe für den heiligen Trieb ausdrückend. Sein Charakter ist prächtig, feierlich, hehr und ernst.

e-moll. Klage der unglücklichen Liebe. Schmerz, Sehnen, grundloser und jammernder Schmerz.

As-dur. Ein dunkler, dumpfer Grabton. Tod, Grab, Verwesung. Gericht. Vergebung und Trost in Religion liegen in seiner Lautlage.

F-moll. Farbe schwärmerisch, unaussprechlich tiefe Schwermut, Leidenklage, schaudervolles Jammern und Grab verhüllende Nebelnacht.

Des-dur. Ein schmerzlicher Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln, handeln kann er auch, aber wenigstens das Weinen grimmassieren. Man kann auch nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesem Ton legen.

B-moll. Ein Sonderling, scheuesten, nur in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Hassen gegen Gott und die Welt. Mißvergnügen mit sich und allem, Verbitterung zum Selbstmorde – haben in diesem Ton.

Ges-dur. Triumph in der Schwermut, freies Aufatmen auf überstürmten Höhen. Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat. Liegt in allen Applikaturen dieses Tones.

Es-moll. Empfindungen der Bangigkeit, des allerbodensten Seelenleidens, der haltlosesten Verzweiflung, der schwärzesten Schwermut, der düstersten Seelenverfassung, jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens atmet aus dem grüblerischen Es-moll. Wenn Tonpoesie sprechen könnten, so spräche sie nur in diesem Ton.

H-dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ausdrückend aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wut, Eifersucht, Rasereі, Verzweiflung liegt in seinem Gebiete.

Ces-moll. Grausam, gepeinigtes Herz bei dem Erblicken Jammerklage, die in Doppelbässen besonders schwerer Kampf, mit einem Worte: Alles was mühsam durchringt, ist dieses Tones Farbe.

E-dur. Freude und mild lautes Aufjauchzen bedeutender Freude und doch nicht ganz voller Genuß liegt in ihm. E-dur ist eine helle Feuerfarbe, so schimmert und Land strahlt getaucht.

Ces-moll. Heiliges, tiefstes Gespräch mit Gott, mit dem Freunde und der Geliebten des Lebens. Stehen der unbedingtesten Freundschaft und Liebe halten in seinem Umfange. (Beethovens Adagio aus Cis-moll-Sonate.)

A-dur. Heil, Freudeton und sehr mäßig redende Erklärung unschuldiger Liebe. Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden, jugendliche Herzlichkeit und Treuversprechen.

Fis-moll. Ein finsterer, unheimlicher Ton, er nennt an der Leidenschaft, wo der blasse Neid am Gewande, Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm schlecht in seiner Lage nicht recht und zu machen daher scheint er immer nach der Rückseite, oder noch den grimmigverzerrten Seiten Dasein.

D-dur. Pompös und raisonnierend, der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die entscheidendsten Symphonien, die Märsche, Festkompositionen und überhaupt aufjauchzenden Jubeltöne in diesen Ton.

H-moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Prüfung. Darum ist seine Klage, wenn auch manchmal etwas düster, so doch immer mild und ohne jemals in leidenschaftliches Murren oder Wehklagen auszubrechen.

G-dur. Alles Angenehme, Ländliche, Idyllen- und Ehrgemälde. Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe mit reinen Worte, jede milde und ruhige Bewegung des Herzens ist mit vollem in diesem Ton auszudrücken.

E-moll. Zärtlich, klagend, nasse weibliche unschuldige Freundschaftserklärung. Klage ohne Murren. Seufzer von wenigen Thränen begleitet, nahe Hoffnung der Ernsten in E-dur, nach aufbrausender Schlacht spricht dieser Ton. Es ist mit seinem ernsten Kreuze eine verlegenheitsvolle Jungfrau geschmückt mit einer rosenroten Schärpe, und von ihm tritt man in unaussprechlicher Anmut wieder in den Grundton C-dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

Was man von der Charakterisierung der Tonarten zu halten hat, und durch folgende Zusammenstellung noch beleuchtet.

Die dorische Kirchentonart gilt als besonders würdevoll und prunkend, die dorische Tonart des Griechen und ebenfalls als ernst, männlich, würdevoll charakterisiert.

Die phrygische Kirchentonart gilt als besonders leidenschaftlich, die phrygische Tonart der Griechen gilt gleichermaßen für pathetisch, leidenschaftlich, ekstatisch.

Die lydische Kirchentonart gilt als weich, die lydische Tonart der Griechen gilt ebenfalls als zärtlich, schmachtend.

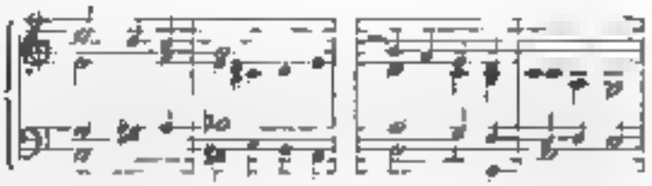
Ist diese Übereinstimmung nicht rätselhaft? Kann da noch ein Zweifel sein, ob der Charakterstil richtig und scharf ist? – Schade daß die Sache seit Jahrhunderten so ist. Durch neu gelehrtes Verstehen und Behandeln der Beziehungen der Tonarten vertauscht werden. Wenn die griechischen dorisch nennen (e – e), heißt bei uns phrygisch, und umgekehrt ist die phrygische (d – d) unser dorische. Ist aber unser phrygisch, so daß also thatsächlich nach obiger Zusammenstellung ein und dieselbe Tonart bei den Griechen würdevoll und ernst ist, die bei uns als aufregend und leidenschaftlich gilt. Jedenfalls hat man ein Recht anzunehmen, daß überlieferliche Namen der griechischen Phantasieren oben ihre Tonarten auf unsere Kirchentonarten mit gleicher Benennung übertragen haben, ohne zu bedenken, daß die gleiche Benennung nicht mehr die gleiche Sache bedeutet. R.

Über die Geschichte des Geigenbogens lesen wir in der Wiener Abendpost folgende interessante Feuilleton: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert war der Bogen, mit dem auf den Streichinstrumenten des Mittelalters der Ton gezogen wurde, dem Bogen zunächst ähnlich, der Pfeile entsendet, zum Kriegsgebrauch. Im 17. Jahrhundert stellte sich das Bedürfnis heraus, ihn kleiner, handlicher zu gestalten. Im Wechselkampf bewegte sich auf recht plumpe Weise bis zu Anfange des 18. Jahrhunderts Kampf und Schwabe in Anwendung kamen, wie es heutigen Tages in Gebrauch sind, nur waren sie damals viel größer und dicker. Um 1715 verhalf der Geiger Tartini der Musik der „Teufels Sonaten“ dem Bogen erhöhte Aufmerksamkeit zu, sich das zu sichern, was bisher Meister anfertigen. Der Form war die alte, geschweifte, sich streckte sie schon mehr der Gerade zu. Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts war es der französischen Arbeiterfamilie Tourte, deren Mitglieder sich hohen Verdienst um den modernen, den idealen Geigenbogen

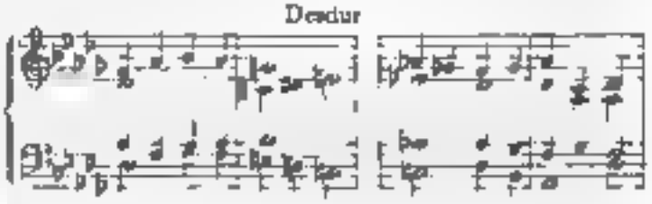
nekommt. Antoine Vidal in seinem großen Werke über den Geigenbau »La Lutherie et les Luthiers« (Paris 1890) spricht es im 6. Kapitel aus: »Der Name Tourte ist für den Bogen, was der Name Stradivari für die Violine ist.« Der Stammvater der Tourte etablirte sich um 1740 in Paris. Er und sein Sohn stellten die schlanke Form fest, die erst die Elastizität verbürgt, und ließen die Stange bis auf eine sachte Schweifung gegen die Spitze hin fast parallel mit der Behaarung laufen, gaben der Spitze Eleganz, dem »Frosch« Zierlichkeit. Ihre zweckmäßigen Verbesserungen sollten jedoch weitaus übertroffen werden durch François Tourte, den zweiten Sohn, 1747 zu Paris geboren. Er war eigentlich von Haus aus Uhrmacher. In diesem Gewerbe eignete er sich die ungemeine Genauigkeit der Arbeit an, die ihn auszeichnen sollte. Er wandte dem Material sein Hauptaugenmerk zu und studierte die Federkraft der edlen Holzarten. Zu seinen Experimenten und Studien — er scheint ein tüchtiger Mathematikus gewesen zu sein — benutzte er die fast wertlosen Resten der Zuckerfässer, in denen der Rohzucker aus Amerika herüberkam. Zwischen 1785 und 1790 sah er seine vielfachen Mühen endlich vom Erfolge belohnt. Der Geiger Viotti hatte ihm mit Rat zur Seite gestanden. Tourte erhielt für seine Bogen ohne Verzierung gewöhnlich 36 Franken, für kostbare Stücke mit Elfenbein und Schildpattenlagen und Goldbeschlägen bis zu 12 Louisd'or. Vidal schreibt: »François Tourte hat nicht seinesgleichen in Europa.« Zu seinen Bewunderern gehörte auch Louis Spohr. Heute kostet ein echter Tourte-Bogen, den übrigens nur ein gewiegter Kenner von zeitgenössischen Nachahmungen unterscheiden kann, 200 bis 500 Franken. Die Cellobogen stehen noch viel höher im Preise. Am 5. Februar 1887 erstand der Londoner Instrumentenmacher Hill im »Hotel Drouot« einen Cellobogen von François Tourte für 1100 Franken. Tourte starb in Paris im April 1835, 88 Jahre alt. Er war in freien Stunden leidenschaftlicher Fischer. Zwischen seinen Bogen und seiner Angel floß sein Leben dahin. Tourte verarbeitete brasilianisches Fernambukholz und bog es mit Hilfe des Feuers. Der englische Bogenmacher John Dodd in Kew ist Tourte am nächsten gekommen. Er hatte keinen Lehrling, keinen Gesellen. Niemandem vertraut er sein Geheimnis des Spaltens der Hölzer und schlug angebotene 25000 Frcs. Lehrgeld für diese seine besondere Kunst aus. Weder Vidal, noch George Hart, noch Forster erwähnen des Christian Voll in Markneukirchen, des deutschen Tourte, der nicht zu Ruhm, noch zu Reichtum gelangt ist. Doch auch von den Werken seiner geschickten Hand — Meisterwerken der Holzschneidekunst — darf das alte Geigensprüchlein gelten: »Vivo fui in silvis dum vixi tacui, mortua dulce canto.« (Lebendig war ich im Walde, so lang ich lebte, schwieg ich still, tot erst geb' ich süßen Klang.)

Eine sehr hübsche Modulationstabelle für Orgelspieler hat der Seminarlehrer *Gustav Götze* zusammengestellt. Mit Hülfe des verminderten Septimenaccords leitet er in alle Tonarten über und hat dabei die Tabelle äußerst sinnreich zusammengestellt. Um ein Beispiel zu geben:

C dur



D es dur



Will man von C nach Desdur, so spielt man die erste Hälfte von C und schließt daran die zweite von Des. Von Des nach C führt der umgekehrte Weg. Auf diese Weise kann der in der Modulation ungeübte Organist mit Hülfe von 24 Stückchen in alle Tonarten. Die Tabelle ist bei Bratfisch-Frankfurt a. O. zu haben. Natürlich wird sie nur der Anfänger benutzen, da viele der Modulationen etwas Gewaltsames an sich haben und haben müssen, der geschickte Spieler wird hier und da andere Mittel anwenden.

Monatliche Rundschau.

Dresden. In der Person des Königl. Musikdirektors Prof. *Oskar Wermann* beging hier am 1. Januar einer der angesehensten, um das künstlerische Leben unserer Stadt in besonderem Grade verdienten einheimischen Vertreter der Tonkunst sein 25jähriges Dienstjubiläum als Kantor der altehrwürdigen, aus Schutt und Asche gegenwärtig zu neuem Glanze erstandenen Kreuzkirche. Was er in diesem seinem amtlichen Wirken um die Auffrischung des einstigen Ansehens des Crucianer-Chors geleistet, das allein sichert ihm die bleibende Wertschätzung aller derer, welche Sinn und Verständnis dafür haben, welch' ein gewichtiger Faktor dieser Schüler-Chor für das kirchenmusikalische Leben Dresdens von alters her gewesen. Heute nun nehmen die »Vespern« in der Kreuzkirche für Elbflorenz wieder durchaus denselben künstlerischen Rang ein wie diejenigen in der Thomaskirche für Pleißathen. Programme und Ausführung sind durchaus vollwertig jene von einem wahrhaft erschöpfenden Reichtum bezüglich der Berücksichtigung der einschlägigen Litteratur, in der Pflege sowohl älterer und alter Meisterwerke kirchlicher Tonkunst, wie in der gebührenden Rücksichtnahme auf die neuere und neueste Produktion. Zur Wiedergabe aber vereinigen sich mit dem trefflich disziplinierten Chore, wo erforderlich, treffliche Solokräfte, unter denen auch Mitglieder der kgl. Hofoper und Kapelle nicht fehlen. Ebensowenig wie nun hier nicht auf Einzelheiten eingegangen werden kann, können wir auch aller der konzertalen Großthaten gedenken, die *Wermann* durch die teils ständige, teils sporadische Aufführung von Werken wie Bachs Passionen, Cantaten, »H moll-Messe«, Händels »Messias«, Bachs »Christus etc. etc. leistete. Es muß genügen, daß auch diese Bethätigung des künstlerischen Eifers und Könnens des Jubilars Erwähnung fand. Dafür aber mag wenigstens noch ein Streiflicht auf *Wermanns* außerordentliche Thätigkeit als Komponist geworfen sein. Hier entwickelte er eine erstaunliche Produktivität vor allem auf geistlichem Gebiet. Auf mehr als 100 stieg bis nun die Zahl seiner Kirchenkompo-

[illegible] Wie unsere [illegible]-korrespondenz erfahren, ist [illegible] in der nächsten Spielzeit [illegible] in der vorbereitenden Arbeit [illegible] Zu den Vorbereitungen gehört [illegible] Hinsicht ist [illegible] Gesangsleistungen [illegible] Kräfte [illegible] Ausbildung [illegible] Ausgabe [illegible] Ausgabe [illegible] Ausgabe

von der jugendlichen Sängerin ganz meisterhaft ausgeführt. Das Publikum belohnte die Künstlerin durch lebhaften Beifall.

Die [illegible] wurde durch eine [illegible] Symphonie [illegible] eröffnet. Das Werk ist sehr umfangreich und [illegible] Es ist [illegible] und [illegible] Die [illegible] wurde [illegible] Das zweite Teil des Konzertes war [illegible] Sängerin gewidmet. Zunächst [illegible] Wien [illegible] Orchesterbegleitung am Dirigentenpult [illegible] Arie aus [illegible] Hierauf folgte [illegible] Alexander [illegible] Lieder [illegible] Mit großer [illegible] Ausdrucksfähigkeit [illegible] Stimme [illegible] Zum Schluß [illegible] Sängerin [illegible] Arie [illegible] Die Künstlerin [illegible] Beifall [illegible] Das Publikum [illegible] Orchester [illegible] Dirigenten [illegible] Orchesterwerke [illegible] Dirigenten [illegible] Publikum [illegible] Konzertsaal [illegible] Nach [illegible] Konzert [illegible] Konzertsaal [illegible] Konzert [illegible] Konzertsaal [illegible] Konzert [illegible] Konzertsaal

Besprechungen.

Neue Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Götze, Gustav, Zwei Lieder Op. 5 Preis 1 M 80 Pf
Zwei Lieder Op. 10. Preis 1 M 50 Pf.
Berlin, Ries u. Erler.
Wanderers Klage Op. 9 Preis 1 M Frankfurt a. O. Bratfisch

Lauer Viet. Aug., Drei Lieder. Op. 8 Heft I. Preis 1 M.
— Drei Lieder Op. 8. Heft II Preis 1 M 50 Pf

Neuhoff, Ludwig, Ich möchte heim (mit Orgelbegleitung). Op. 20. Preis M 50 Pf
Leipzig, F. W. Fritsch

Uhlmann, Adalbert, Menschlichkeit. Liederzyklus von 6 Liedern. Leipzig, Otto Reinecke. Preis 4 M.

Winkelhammer, Richard, Op. 11 Heft I. 5 Gesänge, Preis M 40 Pf.
Op. 11 Heft II. 4 Gesänge Preis 1 M 80 Pf.
Op. 11. Heft III. 5 Gesänge Preis 1 M 80 Pf

Cauk, Hans A., Op. 23. Drei Lieder Herbstzeit. Wunderschaft, Das Mädchen und der Schmetterling). Preis 1 M 50 Pf.
— Op. 25. Zwei Lieder (Am Teich, Abendstunde) Preis 1 M 50 Pf.
Leipzig, Emil Eulenburg.

Junker W., Op. 16 Lied. Baden-Baden, Sommermeyer Preis 1 M.

Esser, Ludw., Op. 47 Zwei geistliche Lieder für eine tiefere Stimme mit Klavier- oder Orgelbegl. Preis 1 M 50 Pf.

Klerk, Jac. H. de, Gesang der Begräbnis Frau aus Niederwesel. »Die drei Reiherfedern« Preis 1 M.

Rade, H. vom. Op. 15 Im Kerzenschein. Preis 1 M.
Köln, P. vom Rath Verlag.

Reuss, Ernst. Schlafe mit die Augen heute. Preis 80 Pf
— Leise Bitte. Preis 80 Pf.
Mit der Laterne vor der Nacht. Preis 1 M.
Nach gebe Preis M
München, Alfr. Schmid Nachf.

Göhler, Georg. Op. 7 Aus dem Sappenbuch des Hänschen. 35 deutsche Liedchen in deutsche Verse übertragen von *Adolf Wilbrandt* zu 5 Heften. Preis je 1 M 50 Pf.
Drei scherzhafte Lieder. Preis komp. 1 M 50 Pf.
Leipzig, C. A. Klemm.

Dreimalachtung Lieder! Natürlich sind sie von verschiedenem Werte, aber in ganzen zeugen sie von Fleiß der Komponisten und ernstem erfreulichen Streben dem Stimmungsgehalt der Texte nicht nur im ganzen gerecht zu werden sondern auch Einzelheiten derselben zum Ausdruck zu bringen.

Einige der Komponisten z. B. *Uhlmann*, namentlich aber *Becker* zum Teil auch *Winkelhammer* befleißigen sich mit Erfolg ihren Texten entsprechend des deklamierenden Stiles, den sie durch charakteristische Klavierbegleitung unterstützen. Die Melodien von *Lauer*, *Klerk*, *Rade*, *Reuss*, *Junker*, *Cauk*, *Neuhoff* u. *Götze* von dem uns namentlich Sag' traum ich parle und der Frühling sehr gefallen, zeigen in ihrer Melodik schwungvolle Linien, die Klavierbegleitung ist zwar der Singstimme untergeordnet aber doch weniger leicht und glänzender als es früher der Fall war. Sie bieten dem großen Publikum manchen Schlager. An das kleinere Publikum wendet sich *Georg Göhler* mit seinen scherzhaften Liedern. Auf den ersten Augenblick ist man von denselben verblüfft und wirft sie wohl kopfschüttelnd bei Seite, doch eine findet man gleich, es steckt Charakter in der Musik, und so spielt und singt man sie wieder, ohne sich über die Absonderlichkeiten zu ärgern und findet, daß nicht nur Geist in den Liedchen steckt, sondern einige davon auch wirklich schön sind. Interessant sind es beim Singen zum sehr schön sie brauch an Konzertsaal, den hier schon der richtige Stimmungsgehalt manchen Lesern nicht zu. Auch sind die meisten zu kurz, um den Hörer in eine gewisse Stimmung zu versetzen. Um die musikalischen Quintenparallelen und scharfen Dissonanzen mit dem Komponisten zu strafen fällt uns nicht ein, denn es gibt ja keine Dissonanzen mehr. Erfolg im Konzertsaal versprechen die drei scherzhaften Lieder desselben Komponisten. R.

Hennenberth, Choralbuch für Evangelisch Lutherische Gemeinden im Russischen Reiche. Preis 3 Rubel 50 Cop.

Das vorliegende Choralbuch nimmt in der bereits 100 Jahre währenden Streitfrage »rhythmisch oder ungerhythmisch« eine vermittelnde Stellung ein. Der Verfasser steht auf dem Standpunkte, daß für manche Choräle die rhythmische für andere die ungerhythmische Form vorzuziehen sei. Dementsprechend werden Choräle in beiden Formen geboten. Die Fermate am Zeilenschlusse ist dem Doppelstrich gewichen. Die Harmonisierung ist korrekt und lieblich, gewählte Akkorde durchaus vermeidend. Möge das Buch, das auch bei uns gut verwendbar ist, namentlich bei unseren Brüdern im fernen Rußland recht Segen stiften.

Vignau, Hans von. Drei Phantasiestücke für Klavier. Romanze Elegie Capriccio (einzeln). Köln, Rieles Verlag.

Man will nicht zu jeder Zeit ein tiefsinniges Gespräch auch nicht mit seinem Klavier. Oft läßt man absichtslos seine Finger über die Tasten gleiten und reiht Klang an Klang, das Ohr erfreut sich und der Gemüt ruht aus. Diesmal Stücke erinnern an diese Improvisationen, es sind namenlose Klangbilder, ein gebildeter Mann betrachtet sie angenehm, ohne sie und sich aufzuregen.

Schultz, Edwin Leichte Klavierstücke für Pianoforte zu 4 Händen 8 Stücke Op. 4 4. Magdeburg Otto Werthal, Preis je 1 M

Hübsche Sachen, mit denen Klavierlehrer ihren Schülern große Freude bereiten werden. Lieblich klingt das Stück »Unter Blumen«, keck gehen sich die Noten beim Tanze, recht charakteristisch sind die Nummern »Auf dem Wasser« »Durch Wald und Flur«, »In der Mühle« mit den scharfen Sechzehnteilfiguren für die rechte Hand, die ersten Spielern — klingt schon ganz virtuosenhaft und ist doch klavierlich.

Palme, Rudolph Der praktische Organist. 347 leicht ausführbare liturgische in den gebräuchlichen Tonarten. Leipzig, Hesses Verlag Preis 2 M

Die Brauchbarkeit dieses sonst klassische Kompositionen lieferndes Werkes wird für Studierende und Anfänger dadurch erhöht, daß der Herausgeber nicht nur eine genaue Pedal Applikatur angegeben sondern auch fast bei jedem Stücke Winke in Bezug auf die formale Gestaltung desselben gibt. Daß bei der Leichtausführbarkeit und Kürze der Stücke der »Festglanz« etwas fehlt, ist selbstverständlich

Götze, Heinrich, 9 Orgelstücke. Zeitz, Hahnsche Verlag von Pietsch. Preis 1 M 50 Pf.

Die vorliegenden Stücke haben nur relativen Gebrauchswert, ohne schwer ausführbar zu sein. Da an solchen kein Überfluß vorhanden ist, so werden sie sicherlich Abnehmer finden, was man ihnen auch wegen ihres künstlerischen Gehaltes wünschen darf.

Homeyer, Schwartz, Orgelstücke. Leipzig, Steingräber.

Robert Schwartz bietet hier 9 Stücke, mit *Paul Homeyer* ein Werk von hervorragend pädagogischer und künstlerischer Qualität. Es zerfällt in die Teile I. Die Orgel und ihre Bestandteile, II. Erklärung der zu der Orgel und Kirchenmusik dazugehörenden Kunstausdrücke I. Übungen im Manualspiel V. Übungen im Pedalspiel, V. Das Orgelspiel beim Gottesdienste VI. 69 Choräle mit kurzen Vorspielen VII. 42 Präludien über Choräle, VIII. 33 Präludien und leichtere Fugen. IX. Die Pflege und Erhaltung der Orgel. Eine größere Fertigkeit, als sie dieses Werk gibt, gehört dazu, um nur Erfolg die erstgenannte Schule benutzen zu können, denn es geht mit Energie auf das Ziel des Orgelspielens zu, üben. Wer das ganze Material, was sie bietet, beherrscht, steht dann auch ziemlich an der Schwelle zur Virtuosität. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V. Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

No. 3.

Ausgegeben am 1. März 1901.

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

Monatlich erscheint 1 Heft von 2 Bogen Text und 2 Beilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: Max Reger. Von Ernst Rabich. — Ein Hymnus auf die Vertreter der Tonkunst in Festtanz. Von Prof. Emil Krause, Hamburg. — Klopfet, so wird euch aufgetan! Von Pastor Lotz, Düben. — Zum Gedächtnis. Von K. Orgelsachverständ. von Pr. B. K. Passions- und Osteroratorien, von R. Die Gleichnisse als Opernstoff. von Dr. Karl Storck. II. Im Freund Chaucers. Musikalische Rundschau. Berichte aus Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig, München, kleine Nachrichten. Besprechungen. — Briefkasten. — Beilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift sowie die Musikbeilagen verbieten Eigentum der Verlagshandlung.

Max Reger.

Von **Ernst Rabich.**

Max Reger nimmt unter den zeitgenössischen Komponisten einen hohen Rang ein. Nur wenige seiner Concurrenten sind so frei von Trivialität und Phrase wie er, dessen hervorstechendster Zug tiefe Innerlichkeit gepaart mit prächtigem Humor ist. Er besitzt das, was vielen Modernen abgeht, Sinn und Anlage für Melodie, für grofszugige Linienführung. Seine Eigenart äufsert sich in harmonischen und melodischen Neubildungen, die nicht gemacht erscheinen, sondern im Wesen des durchaus modern empfindenden Komponisten begründet sind. Oft geben schon eigenartige Gestaltungen der Notenreihen äufserlich zu erkennen, dafs *Reger* uns Besonderes zu sagen hat. Im Reichtume und der Solidität seines technischen Rüstzeugs mag der Grund liegen, dafs *Reger* trotz seines hoch modernen Schaffens im grofsen und ganzen innerhalb der überlieferten formalen Grenzen gestaltet; wer die Form so meistert wie er, dem kann sie keine Fessel sein. Wenn *Reger* heute noch nicht so allgemein anerkannt ist, wie er es verdient, so liegt das daran, dafs seine Werke »Höhenwerke« sind, die an das technische Können und die geistige Auffassung des Interpreten meistens grofse Anforderungen stellen. Wir wollen versuchen, im Folgenden einige seiner Werke aufzufinden, die ohne besondere Vorstudien sofort gefallen und hoffen, dafs dann das Weitereindringen in den Geist der *Reger*schen Werke Selbstwunsch wird.

Den Sängern und Sängerinnen empfehlen wir als erstes Studium das Volkslied*): »Ein Vöglein singt im Walde« Op. 37, Nr. 2. Es ist ein herziges Liedchen, in seinem Wechsel zwischen Dur und Moll so echt Volksheil, dafs man bedauern möchte, den Komponisten nicht öfter auf dieser Bahn zu finden. Eine gewisse Verwandtschaft damit zeigt Nr. 8 aus Opus 43 »Sag' es nicht«. Der Text würde einem als Profanierung in der Stelle »Sag es nicht, dafs der Heiland uns begegnet«, vorkommen, wenn das Ganze nicht so schön komponiert wäre. Genial geradezu ist bei dieser Textstelle die Einflechtung der Choralmelodie. »Es ist das Heil uns kommen her«, weil eine solche gewagte Einflechtung in ein lebhaftes, fast scherzhaftes Lied so gelungen ist, dafs der Hörer sie ohne Störung empfindet. Einen leichten Ton schlägt Reger in dem Liede, »Vom Küssen« Op. 23 Nr. 3 an, der wehmütige Schlufs wirkt als Gegensatz vortrefflich. Einfach giebt sich Op. 35 Nr. 5 »Du hehes Auge« und Op. 23 Nr. 3 »Das sterbende Kind«. Sehr anmutig ist das Wiegenlied »Bienchen, Bienchen wiegt sich« Op. 43 Nr. 5. Viel kühner werden die melodischen Linien in dem schwermütigen, ergreifenden »Mein rotes Herz, mein totes Herz« »Am

*) Die meisten Kompositionen *Regers* sind bei Aibl in München erschienen, die einige Orgelwerke bei Forberg und die Madrigale bei Hug in Leipzig.

Dorfsee« und »Abschied« aus demselben Opus sind gleich empfehlenswert. Wem ein guter Klavierspieler zur Seite steht, mag sodann zu Op. 23 Nr 2, »Pythia«, greifen, einem reizend neckischen Liede.

In seinen Klavierwerken hat uns der junge Meister fast noch mehr imponiert, als in seinen Liedern, in ihnen kommt die eine Seite der Regerschen Kunst, Humor und Keckheit, am meisten zur Geltung. Leider sind sie zum grofsen Teil recht schwer und nur verhältnismäfsig wenige Stücke kann ich deshalb den Spielern mit mittlerer Technik empfehlend namhaft machen. Wir greifen am besten zuerst nach der Opuszahl 44 »Zehn kleine Vortragsstücke zum Gebrauch beim Unterricht.« Das sind frische, echt klaviermäfsige Stücke, ohne jedes Grübeln geschaffen und doch eigenartig, bei denen obenan Anmut und Humor steht. Nr 5 Moment musical dürfte von allen den Preis davontragen. Nach diesen wird der Spieler gern zu den »Bunten Blättern«, 9 kleine Klavierstücke, Heft II greifen, in denen zum Teil (Elegie, Romanze) weichere Töne angeschlagen werden. Das I Heft dieser bunten Blätter enthält ebenfalls 9 Stücke die aber teilweise schon grofse Fertigkeit des Spielers voraussetzen. Ganz bedeutend giebt sich Op. 32 (Sieben Charakterstücke) in 2 Heften. Das II Heft enthält die weniger schwierigen Stücke. Von verblüffender Eigenart ist darin Nr 5 Intermezzo, und die Humoreske Nr 6. Letztere hat einen getragenen Zwischensatz (Più meno mosso) von wunderbarer Schönheit. Die weiteren zweihändigen Stücke *Regers*: Sechs Intermezzi Op. 45 a und b, Fünf Humoresken Op. 20 setzen im grofsen und ganzen virtuose Technik voraus. Hoffentlich bekümmern sich unsere Virtuosen bald etwas mehr um sie. Für die Spieler die wir im Auge haben, giebt es wieder ganz reizende 4händige Sachen, sechs Walzer in 2 Heften Op. 22, namentlich aber Cinq. Pièces pittoresques. Op. 34, 2 Hefte und darin besonders Nr 4 mit seinem hübschen Presto. In dieser Nummer zeigt der Komponist wieder ein kontrapunktisches Meisterstück. Während der erste Spieler von a tempo an sein Presto in 29 Takten zu Ende spielt, spielt der zweite Spieler $9^1/_8$ Takte Andantino, 29 zu $9^1/_8$ aber es stimmt und klingt. Regers glänzender Klaviersatz kommt auch seinen Bearbeitungen fremder Kompositionen zu gute. Ich nenne sie nur: Fünf Spezialstudien, Bearbeitung *Chopin*scher Werke, ausgewählte Choralvorspiele von *J. S. Bach* und namentlich ausgewählte Lieder von *Richard Strauss*, dessen Muse in mancher Beziehung der seinigen verwandt ist.

Max Reger

Die Orgellitteratur hat *Max Reger* mit wenigen, aber gewichtigen Werken bereichert. In ihnen zeigt er grofse Beherrschung der kontrapunktischen Formen, mit denen er mit künstlerischer Freiheit schaltet. Freilich sind die Griffe oft so vielstimmig und die Stimmen so selbständig geführt dafs man überlegt, ob 10 Finger und 2 Füfse doch nicht etwas wenig für den Organisten sind. Der Name »Bach« (b a c h) hat auch ihn wie so manchen schon zu einer Phantasie und Fuge Op. 46 angeregt. Er bleibt von allen dem gewählten Motiv am treusten. Eine Phantasie über »Freu dich sehr« Op. 30, eine Sonate Fis-moll für Orgel Op. 33, zwei Phantasien über »Wie schön leucht't uns der Morgenstern« und »Straf mich nicht in deinem Zorn« Op. 40 und 6 Trios Op. 47 ferner eine grandiose Phantasie über »Eine feste Burg« Op. 27 und eine Phantasie und Fuge in C-moll Op. 29 alle sind für erstrangige Organisten geschrieben, während die jüngste Publikation, Phantasie und Fuge über »Heil dir im Siegerkranze« auch Spielern zweiten Grades zugänglich sind.

Drei Sonaten für die Violine allein hat *Reger Willy Burmester* gewidmet, die natürlich nur eine Interpretation durch hervorragende Virtuosen vertragen, während die dritte Sonate Op. 41 für Violine

und Klavier nicht so hohe Ansprüche an die Technik des Ausführenden stellt.

Dem Cello wandte *Reger* in einer Sonate in G-moll Op. 28 seine Gunst zu.

Leistungsfähige Männergesangvereine dürfen *Max Reger* besonders dankbar sein, sowohl für seine Originalkompositionen als auch seine Bearbeitungen. Da ist nichts von sentimentalem Liedertafelstil anzutreffen, aber manche harmonisch-melodische Schwierigkeit zu überwinden. In erhöhtem Maße ist dies in den sechsstimmigen Chören für Sopran, Alt, Tenor und Baß der Fall, die aber reichlich alle Mühe lohnen. Zwölf geistliche alte Melodien, 7 geistliche Volksweisen, acht weltliche Volkslieder umgiebt er in seinen Bearbeitungen mit einem so reichen harmonischen Gewande, daß jeder seine Lust daran hat, der nicht engherzig der Melodie das Gewand ihrer Zeit wünscht.

Über den Lebensgang des jungen Meisters ist wenig zu sagen. *Reger* ist am 19. März 1873 in dem bayrischen Orte Brand als Sohn eines in der Musik sehr tüchtigen Lehrers geboren. Volksschule in Brand, Realschule und Präparande in Weiden, wohin sein Vater versetzt worden war, sorgten für seine wissenschaftliche. *A. Lindner* und sein Vater in der ersten Zeit für seine musikalische Ausbildung. 1889 bestand *Reger* das Aufnahmeexamen in das königl. Seminar zu Amberg, verfolgte aber trotz guter wissenschaftlicher Befähigung die hiermit begonnene Laufbahn nicht weiter, sondern wurde 1890 Schüler des Konservatoriums in Sondershausen. Hier hatte er keinen Geringeren zum Lehrer als *Hugo Riemann*. Mit diesem siedelte er noch im selben Jahre nach Wiesbaden über und bereits 1891 schrieb er seine ersten Kompositionen, die gedruckt wurden. 1896–1897 war Reger frisch-fröhlicher Einjähriger, erkrankte aber bedenklich und ging deshalb ins Vaterhaus zurück. Hier lebt er auch heute noch, seine Kraft ausschließlich der Komposition widmend, was er im Gegensatz zu vielen wagen darf, denn er gehört zu den Glücklichen, in denen es immer singt und klingt, als wollt' sich nimmer erschöpfen und leeren.«

Riemann sagt in seiner »Geschichte der Musik seit Beethoven«: »Zu einem bedeutenden Komponisten scheint sich *Max Reger* auszuwachsen.« Wir zweifeln keinen Augenblick an der Richtigkeit dieser Prophezeihung, sind sogar der Meinung, daß sie zum größten Teil schon eingetroffen ist.

Ein Hinweis auf die Vertreter der Tonkunst in Finnland.

Von *Prof.* **Emil Krause** (Hamburg).

Wer die Entwickelungsgeschichte der skandinavischen und russischen Musik verfolgt hat, weiß, daß das Volk in den kälteren Zonen ebenso wie in allen andern seinen Empfindungen warm und inhaltsvoll Ausdruck zu verleihen versteht. Unter dem Nordlichte Finnlands, an seinen schwermütigen Mooren und Waldseen muß der Naturcharakter so düster und phantastisch werden, wie er in Liedern und Sagen. Dichtung und Musik lebt. Klagen und Schmerzen über den ewigen Schnee, und Wehmut über die kurze Dauer der hellen Nächte. Aber wenn auch das Gemüt der Finnländer ebenso wie das aller andern nordischen Volksstämme im Innersten durchzittert ist von herben, elegischen Klängen, hat seine Musik doch keinen so ausgeprägten nationalen Charakter als die der Skandinavier und Russen. Es bildet sich ein, auch wie jene eine gewisse Selbständigkeit in der Musik zu besitzen und hängt mit Fanatismus an den Traditionen früherer Überlieferungen. Gerade in jüngster Zeit, nach der Unterjochung durch Rußland, hat sich dieser Glaube noch mehr befestigt und wird genährt dadurch, daß die neusten Vertreter der musikalischen Kunst einen Schwerpunkt auf die Ausgestaltung der Volksweise legen. Es ist eine unbestrittene Thatsache, daß die an den Küsten gesungenen Lieder zum großen Teil skandinavischen Ursprungs sind, und somit konnte nur auf Grund der Bevorzugung dieser Weisen eine Musik erstehen, deren eigentliche Urkraft gotischen Ursprungs ist. Es kommt noch hinzu, daß die finnländischen Komponisten zum großen Teil ihre Ausbildung in Deutschland empfingen und sich angeregt durch die Kenntnis der klassischen Meisterwerke der speziell deutschen Musik mit Vorliebe zuwandten. In ihnen wohnt nicht jener Feuergeist wie bei den Russen, die, obwohl auch der maßgebend deutschen Musik huldigend, in derselben ihre leidenschaftliche Nationalität nicht unterdrückten und diese vielmehr kampfesbereit den fremden Eindrücken gegenüber stellen. Es entstand somit (ruhend auch auf magyarischer Basis) eine slavische Musik, welche man treffend mit dem Ausdruck »das Jungrussentum« belegt. Hier vermag der Deutsche trotz der Großthaten des internationalen *Rubinstein* und den oft kühnen *Tschaikowsky* nicht immer zu folgen, wogegen er den Dänen, Schweden und namentlich den Finnländern sympathischer zu begegnen weiß, denn er findet hier nicht zum geringsten bei den letzteren, ein Entgegenkommen, und so wird er zu ihrer Musik in die unmittelbarste Mitgliedschaft gezogen. War dem schon früher der Fall, so geschieht es jetzt noch mehr, trotzdem die jüngste Komponistengeneration sich eifrig bemüht, eigene Wege zu gehen. — Der Beginn der finnischen Musik fällt in jene Zeit, als die national schwedische

Musik in Stockholm in den 1760er Jahren festen Sitz gefunden hatte. Wie überall im Norden hatte man auch noch in Dänemark, Schweden u. s. w. bisher nur fremdländischer Musik gehuldigt, und die einzelnen vereinzelt auftretenden nationalen Erscheinungen verhielten wieder im Hinblick auf die zum Deutschland, Italien und Frankreich herübergekommenen Schöpfungen.

Es dürfte von Interesse sein, zunächst hier eine kurze Darstellung der hervorragendsten Musiker Finnlands zu geben. Es geschieht dies mit Zugrundelegung einer kurz gefassten Abhandlung aus der vorgelesenen deutschen Musikzeitung, welche vor einiger Zeit erschien. Hiernach wird auf die jetzigen Hauptvertreter der finnischen Komposition *Aspenia, Järnefelt, Sibelius* und *Merikanto* eingegangen.

1840 wurde in der alten Residenz Abo eine musikalische Gesellschaft gegründet. Der eigentliche Vater der finnischen Tonkunst war *Fredrik Pacius* (geb. 1809 in Hamburg, gest. 1891 in Helsingfors). Seine Schüler von Speyer und Hauptmann folgte er auch als Komponist der deutschen klassisch-romantischen Schule. Im Jahre 1841 gründete er einen Männergesangverein und 1849 einen Gesangverein in Helsingfors. Ausser seiner Oper „König Karls Jagd“ und zu erwähnen das dramatische Musikwerk „Die Prinzessin von Cypern“, ein Violinkonzert und vor allem die Nationalhymne Finnlands „Unser Land“. Auch schrieb er viele Lieder, Chöre und Männerquartette und war ausserdem ein bedeutender Volksmelodien- und begabter Dirigent. — Ähnlich wie *Pacius* repräsentiert der ebenfalls in Deutschland geborene *Konrad Lewy* (geb. 1822) bis 1891 die Spohr-Mendelssohn'sche Tradition. Nachdem er seine Studien bei *Ferd. David* gemacht, wurde er mit 21 Jahren Konzertmeister und Dirigent in Abo. 1847 komponierte er die Musik zur „Sommernacht“ und 1881 die Musik zu *J. Hertzbergs* neuer historisch-romantischem Schauspiel. Aus dem Kampf des Lebens, in welchem der berühmte „Björneborger Marsch“ stammt. Durch Kompositionen für Clarinette hat sich der in Finnland geborene *Bernhard Ascanius* einen Namen gemacht. Auch eine lyrische Oper schrieb er und Melodien zur Frithjofs-Sage, der unser Zeit sehr populär wurden. Sehr beliebt war ferner *Axel Collan* (1838–1871), dessen Kompositionen unter diesen der „Wasa-Marsch“ sich an die Volksmelodien anlehnen. Als begabter Komponist und Dirigent des Theaterorchesters in Helsingfors erschien sich *Philipp von Schantz* aus (1835–1904). Er hat Lieder, Männerchöre, Cantaten, vaterländische Sangesweise und den bekannten finnischen Studentenmarsch komponiert. Wiederum in Deutschland geboren (1834) war *Richard Faltin*. In Wiborg gründete er einen Gesang- und Orchesterverein und ging 1869 nach Helsingfors als Kapellmeister, Musiklehrer und Dirigent des dortigen Gesangvereins. 1880 komponierte er eine Cantate für das Tapiolafest und 1899 eine Promotionscantate. Als Organist und Klavierpädagog haben ihm viele der finnischen Komponisten ihre Ausbildung zu verdanken. Als Direktor des Musikinstitutes in Helsingfors hat *Martin Wegelius* (geb. 1846) grosse Wirksamkeit entfaltet. Er studierte in Wien und Leipzig und steht unter Richard Wagners Einfluss. 1885 erschien seine „Allgemeine Musiklehre“, 1893 seine „Geschichte der skandinavischen Musik“. Als Komponist hat er unter Anderem eine Ouvertüre, ein Konzert-Rondo für Klavier und Orchester, Cantate a capella, Chöre und Balladen geschrieben.

Wie die Vorgenannte steht auch *Axel Floden* (geb. 1858) unter dem Einfluss der neu-romantischen Richtung durch sie es hier weniger Wagner als Liszt, der ihn zu Schöpfungen anregte. Auch hat er sich als Musikkritiker Achtung erworben. Unter anderem schrieb er eine dramatische Szene „Helena“ für Sopranstimme und Orchester, Cortège für Harmonieorchester und die Komposition „Sommernacht“ für Chor und Orchester. Als Liederkomponist erfreut sich *Oskar Merikanto* (geb. 1868) grosser Beliebtheit. Seine Musik trägt keine eigene Physiognomie an sich, aber gefällig und melodiös. Auch *Emil Wikström, Palmgren* und *Simon Korhonen* mögen erwähnt werden. Letzterer Doktor der Musikgeschichte an der Universität Helsingfors absolvierte das Leipziger Konservatorium und erwarb sich grosses Verdienst für Finnland, indem er nun Volksmelodien sammelte und veröffentlichte.

Von weit grösserer Bedeutung als alle Vorgenannten sind die nationalfinnischen Komponisten *Robert Kajanus, Ismael Järnefelt, Jean Sibelius* und nicht zu vergessen der wie vorgenannte leider früh gestorbene *Ernst Mielck*, sie bleiben mit der Volksmusik in Berührung und greifen auf den Schatz der Volksliedes zurück. *Robert Kajanus* (geb. 1856) ist der Begründer und gegenwärtige Leiter des ersten grösseren modernen Konzertorchesters in Helsingfors. Seit 8 Jahren bringt er mit demselben die bedeutendsten Werke zur Aufführung, veranstaltet Konzerte nationalen Charakters im Norden und Süden (so ist er erwähnt an die besten grossen Musikfeste in Bergen und Zürich) und hat durch die letzte Konzertreise von Lübeck aus über Hamburg, Berlin, Amsterdam und Rotterdam nach Paris Propaganda gemacht für die finnische Musik. Kajanus war der Erste, welcher Motive aus dem finnischen Nationalepos „Kalevala“ musikalisch verwertete. Seine finnischen Rhapsodien aus den Jahren 1885 und 86 wurden in Leipzig und Dresden aufgeführt. In seiner Orchestersuite „Aino“ (1885) verwertete er in Satz und Haltung die Schalkenstreiche und Begabung eines geschickten, wenn auch nicht selbstständig erfindenden Komikers. Seine Musiksprache äussert sich in bekannter Rede, aber nur mit schwungvoll, gewandt

und interessant. — *Armas Järnefelt* (geb. 1869) arbeitet auch durch farbenreiche Instrumentation und Melodieentwicklung in seinen Kompositionen aus, von denen besonders Kantaten hervorzuheben ist der Kampf zwischen Heiden- und Christentum und der Sieg des letzteren kraftvoll verherrlicht durch die Bearbeitung des unvergänglichen Lutherliedes. Eine feste Hand wird hier in packender Weise zum Ausdruck gebracht. *Järnefelt* ist Ästhetiker und Dramatiker und betreibt das musikalische Element in der Dichtkunst einschließend studiert er auch den Volksgesang. *Jean Sibelius* (geb. 1865) ist entschieden der begabteste Sohn des Landes, eine energisch strebende Kraft, deren Ausdrucksweise jedoch keine bestimmte von der russischen Musik sich unterscheidende Physiognomie trägt. Er studierte erst in Helsingfors unter Wegelius dann in Berlin bei A. Becker und in Wien bei Goldmark. Der Einfluß des letzteren ist gewissen in der Instrumentation erkennbar. Besonderes wo von seiner Symphonie in E-moll gesagt daß der dritte Satz wohl der bedeutendste ist, er klingt ursprünglich und genial wogegen das Andante nur talentvoll temperiert beginnt und bald aus der Stimmung fällt. Durch seine Studiengänge aus dem Schaffen König Christian IV. machte er sich auch im Auslande einen Namen.

Diesen kurzen Ausführungen dürfte sich ein längerer Hinweis auf *Ernst Mielck* anschließen, um so mehr da die Werke des allzu früh der Kunstwelt Entrissenen nicht wie die der Vorgenannten weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurden. Auch bei den jüngst in Deutschland und Frankreich gelegentlich der Pariser Ausstellung stattgefundenen Konzerten des Philharmonischen Orchesters aus Helsingfors wurde von *Ernst Mielck* nichts Gediegenes vorgeführt. Frau *Ackté* die vortreffliche nordische Sängerin vertrat in diesen Konzerten den so jung verstorbenen Komponisten nur in einigen kürzeren Gesangskompositionen, und diese waren es, welche den Verfasser dieser Abhandlung die Anregung gaben, sich über *Mielcks* Entwickelungsgang und Schöpfungen unterrichten zu lassen. Er trat in Beziehung zu der Mutter des Verblichenen und gelangte durch diese in den Besitz nicht nur der wenigen im Stich erschienenen Werke, sondern auf Wunsch auch in den Besitz einiger der größeren, noch Manuskript gebliebenen Orchesterkompositionen. *Ernst Mielck* aus Wiborg in Finnland gebürtig, war noch nicht 3 Jahren über seinen Beruf als Musiker klar. Der Eltern siedelten sich auf das Stern'sche Konservatorium nach Berlin, wo er sich drei Jahre unter Professor *Heinrich Ehrlich* der Leitung dem Klavierspiel widmete. Nach Ablauf dieser Zeit wandte der Lehrer sein Klavierkonzert den 17jährigen an. Dr. *Max Bruch* erkannte sofort das hervorragende Talent, die Ausbildung des Knaben übernahm. Beide Lehrer entdeckten sogar den Jüngling mit glänzenden Zeugnissen und von nun ab schaffte *Mielck* in rascher Folge in unregelmäßigem heimatlichen Fieber so daß er kurz vor seinem Tode der an seinem 23. Geburtstage 1899 erstarb, große Werke hinterließ, die fast alle aufgeführt stets Aufsehen erregt haben. Neben von den kürzeren Werken *Mielcks*, die erwähnt wie in Sammelbänden von Werken mancher Komponisten erschienen sind und Kompositionen verschiedenen Genres (Lieder, Klavierstücke u. a. m.) genannt mag die Ouvertüre dafür hier eine ausführlichere Begründung erfolgt. Noch mehr wurde dieser Meinung beigepflichtet nach Kenntnis einer umfangreicher Partituren, von denen eine dramatische Ouverture sich durch Abrundung der Form gediegener Instrumentation und höherer Melodik auszeichnet. Der Gesamteindruck den das Werk im Hinblick auf diese Vorzüge macht, wird freilich etwas getrübt durch das nicht gerade vornehm klingende zweite Thema des bewegten Satzes. Sehr schön und vielversprechend ist die Einleitung, und ferner interessant der ruhig ausklingende Schluß. Macht auch das Ganze den Eindruck einer Jugendarbeit, ist dasselbe doch wertvoll genug, um nicht daraus die besten Schlüsse ziehen zu können. Die Symphonie ist groß angelegt und in ihrem ersten Satze interessant auch hier sind die gleichen Erkennungszeichen eines hervorragenden Talentes wahrzunehmen. Die Symphonie wurde in der unglaublich kurzen Zeit von 3 Monaten im Todesjahre geschrieben.

Daß *Mielck* in diesen Werken noch dem Hergebrachten huldigt, ist begreiflich, denn die Symphonie wie die Ouvertüre sind Arbeiten eines noch in der Entwickelung begriffenen Talentes. Man hat beide Werke mit Fehlig zu Ende gebracht, hier ist aber nach dem Tode des Komponisten unberücksichtigt was er nicht vollendet. So ist denn dieser kurze Erinnerungsskizze niedergelegt um Ihnen, verehrte Leser, den Namen Ernst Mielck, im Vertrauen darauf, daß die dramatische Landschaft ihn nicht vergessen, der so warm und innig für die Kunst schuf und sich glücklich fühlte. Dieser und Dirigenten derselben wenn es dürfen. Neben den vorherrschenden Elementen der nordischen Musik wegen hätte man bei den jüngeren schaffenden Komponisten dieses ein weit gediegeneres Studium zu teil werden lassen sollen.

Kirche oder Konzertsaal?

Von Pfarrer **Lose**-Dörna.

Mancher, welcher den Artikel von *Oswald Schering* »Volk und Kirchenmusik« in Nr. 2 der Blätter für Haus- und Kirchenmusik gelesen, wird mit der Tendenz des Herausgebers übereinstimmen, daß ihm einzelnes in der übrigens dankenswerten Anregung bedenklich erscheint. So sympathisch die Absicht des Volksfreunds erscheint, gerade dem geringen Mann Wege zu suchen für eine musikalisch künstlerische Erziehung und Erquickung, und so sympathisch es den Freund der Kirche berühren muß, daß das Gotteshaus und der Gottesdienst als in erster Linie geeignet erfunden wird, als fruchtbarer Boden für diese Zwecke zu dienen, — so unklar ist die Verwirklichung dieser Ideen im Sinne des Verfassers aus prinzipiellen und aus praktischen Gründen.

Aus prinzipiellen Gründen. Es handelt sich um nichts geringeres als um die Frage »Kirche oder Konzertsaal«. Der Gottesdienst und alles was in ihm geschieht hat nur einen Zweck und darf nur einen Zweck haben: die Anbetung Gottes und die Erbauung der Gemeinde. Beides ist thatsächlich eins. Allen muß darauf gerichtet sein, alle Handlungen müssen diesem Ziele zuführen, diesem Zwecke dienen. Auch die Musik im Gottesdienste darf nichts anderes wollen. Sie ist nur eine dienende Magd, die mit ihrer Gabe zur Erbauung beiträgt, — weiter nichts! Der Verfasser obigen Artikels will aus ihr doch eine Art Herrin machen. Er schreibt in den Gottesdienst mit seinem neuen und alleinigen Zwecke einen anderen zweiten unvermerkt ein, zu dem Hauptzweck einen Nebenzweck, zu dem erbaulichen einen künstlerischen, speziell musikalischen, den der Erziehung des gemeinen Mannes zu musikalischem Verständnis und das geht einfach nicht! Das hieße in der That das Gotteshaus und den Gottesdienst in Anspruch nehmen für Zwecke, nicht in ihm selbst liegende Zwecke, resp. das Verhältnis von Kunst und Frömmigkeit umkehren und dadurch der letzteren gefährden!

Oder verstehe ich den Herrn Verfasser nicht richtig? Sind meine Ausführungen nichts als ein Prinzipienreiterei? Es fällt ihm ja gar nicht ein, der Musik einen viel größeren Raum im Gottesdienste zu öffnen, als sie ihn bisher hat; es handelt sich ihm hier um die regelmäßige Einführung musikalisch gottesdienstlicher Intermedien. Er denkt selbstverständlich nicht daran, den Gottesdienst selbst in irgend einer Weise durch die neue Einführung erhängen zu wollen. Die Hauptsache soll und wird ja natürlich die Predigt sein und bleiben. Er will nur eine neue Gabe bringen, die schließlich auch der Erbauung, oder wie er sagt der Andacht, dienen wird. Sehen wir zu, ob er sich nicht dabei selber täuscht! Das eigentlich Neue, das in den Gottesdienst eingeführt werden soll und zwar nämlich regelmäßig, ist der **Sologesang** und das musikalische **Solo-Instrument**. Und darin liegt eben die Gefahr, denn ihrer Natur nach drängen solche Dinge sich anspruchsvoll in den Vordergrund. In dem Maße sie aber den Anspruch erheben, für sich zu wirken, werden und müssen sie etwas Ablenkendes haben: etwas, was von dem Wichtigsten, der Hauptsache ablenkt, ja geradezu die im Lichte steht. Es ist etwas ganz anderes mit dem Chorgesang im Gottesdienst, oder auch mit der gelegentlichen Verstärkung des Orgeltons durch sestante Posaunen oder gar den Apparat eines ganzen Orchesters. Hier verschwindet das Einzelne im Ganzen, und selbst bei großen Chören wird der Eindruck hervorgerufen, daß die Musik an diesem Ort und in dieser Stunde nichts sein will als eine Schürerin des heiligen Feuers der Anbetung Gottes in Geist und in der Wahrheit. — Wenn ich es so als meine Überzeugung aussprechen mußte, daß eine Neuerung, wie sie dem Verfasser des Artikels »Volk und Kirchenmusik« vorschwebt, dem Wesen des Gottesdienstes widerspricht, so habe ich naturgemäß dabei nur an die evangelische Kirche gedacht, der ich angehöre. Und ich glaube, daß dieser Widerspruch vorhanden ist auch nach der Seite, wo sich der protestantische Gottesdienst als eine That der frommen Gemeinde darstellt. So subjektiv oder besser individuell dem Charakter der evangelischen Kirche entsprechend die Frömmigkeit in ihr ist, — der evangelische Gottesdienst steht unter dem Zeichen der Objektivität. Es ist nicht meine Frömmigkeit es und nicht meine Gefühle, die hier zum Ausdrucke kommen, es ist das, was uns allen gemeinsam ist, die große objektive Heilsgnade, die wir alle suchen, das große Bekenntnis, was uns alle verbindet. Darum muß abgesehen vom Pfarrer, der bald der Mund der Gemeinde bald der Mund Gottes ist, das Gefühl und die Gefühlsäußerung des Einzelnen im ganzen verschwinden, ob es nun wie bei den Sektierern das plötzlich hervorbrechende »Zeugnis«, eine Art »Zungenreden«, oder die Arie des Sängers und die Romanze des Spielers ist, wobei zwischen diesem und jenem selbstverständlich eine Parallele nicht gezogen sein soll. Übrigens entsinne ich mich aus meiner Jugendzeit das was dem Herrn Sch. als »störend« erscheint, als »ständige Beunruhigung« schon kennen gelernt zu haben. Um etwas ganz Neues handelt es sich also in seiner »Anregung« nicht. Es war zu Ende in Schlesien, wo sonntäglich im Hauptgottesdienste

und zwar zwischen Liturgie und Predigt eine junge Dame eine längere Arie zum Besten gab. Ich weiß noch genau, wie schon der unreife Knabe an dieser Gepflogenheit Anstoß nahm, weil er sie als etwas Fremdes, als etwas nicht in den Gottesdienst Gehörendes, Konzertmäßiges empfand. Gewiß waren viele der anderer Meinung, aber das Gefühl ja auch der Beifall der Menge kann doch für die Beurteilung solcher Dinge nicht maßgebend sein. Bestimmt erinnere ich mich noch, daß sehr viele Leute der langatmigen, zwischenhinein mit musikalischen Einlagen überhäuften und der Bravour Arie gekrönten Liturgie aus dem Wege gingen und erst erschienen, wenn das Predigtlied zum Höhepunkt evangelischen Gottesdienstes, zur Predigt überleitete. – Als Dirigent des hiesigen Kirchenchors habe ich selbst etliche Male versucht, in liturgischen Gottesdiensten dem Sologesang ein Plätzchen zu gönnen, denn ich bin nicht engherzig genug, ihn hier a limine abzulehnen. Doch habe ich die Erfahrung gemacht, daß die Gemeinde ihn ablehnte, resp. in urteilslosigen sowohl musikalisch wie kirchlich bevormundeten und mündigen Lasten nur nahe legte, im Rahmen gottesdienstlicher Handlungen doch lieber den Einzelgesang zu vermeiden.

Damit bin ich auf die praktischen Gründe gekommen, die der Einführung der von Herrn S. A. gewünschten Neuerung entgegenstehen werden. Zunächst würden die Gemeinden sich eine solche Einrichtung nicht gefallen lassen, gerade wenigstens nicht was den Haupt- oder eigentlichen Predigt-Gottesdienst betrifft. Mag auch ein Unterschied sein zwischen zuhörendem und reformiertem Empfindungsvermögen für künstlerische Dinge und namentlich für die künstlerische Ausgestaltung des Gottesdienstes, – darin dürften die Kirchenvorstände der lutherischen Kirchen und die Presbyterien der reformierten Kirchen einig sein, daß sie der Einführung von derartigen musikalischen Intermedien zum Zweck und mit dem einst musikalischer Interessen auf das Entschiedenste Widerstand leisten würden. Die Vorstände der Gemeinden aber – und nicht etwa nur der Pfarrer oder der Kantor – und doch thatsächlich die Instanz, welche über eine solche Umgestaltung oder Neugestaltung des liturgischen Teils des Gottesdienstes würde zu entscheiden haben. Bei dieser Entscheidung würde auch ein anderes Moment erschwerend in die Wagschale fallen, das ist durch die Neueinrichtung verursachte Verlängerung des Gottesdienstes. Kurze Liturgie, kurze Predigt, kurze Gottesdienste – das ist der Ruf der in unserer Zeit immer wieder an unser Ohr dringt. Die hastenden und verbeanspruchten Kinder unseres Zeitalters sind für lange dauernde Ansprache geistlicher und kirchlicher Art nicht zu haben. Und nun sollen wir die gottesdienstliche Feier durch ein fremdes Element verlängern? Es kommt hinzu, daß durch die Einführung der Sonntagsruhe so wie so schon die Zeit für unsere Hauptgottesdienste knapp gemessen. Wir fangen bereits um ½10 Uhr an, sehr zum Mißvergnügen vieler, denen der frühere Anfang um 10 Uhr bequemer und angenehmer war. Spätestens um ½12 muß aber der Gottesdienst schließen, da alle Geschäftsleute und Angestellten bereits um 11 Uhr ihre Geschäfte öffnen resp. in denselben ihren Dienst antreten müssen. Es muß bei Gelegenheit von Festgottesdiensten nun sorgfältig gerechnet werden, damit die vorgesetzte Zeit nicht überschritten werde. So bliebe thatsächlich für die Ergüsse eines Violinspielers oder einer Sängerin gar kein Platz. Endlich was die letzteren betrifft, – ich glaube, Herr S. A. steht sich doch ein wenig recht vor, immer solche Dilettanten zu haben oder zu finden, die für umsonst, wie man hier sagt, – denn woher wollten die Mittel für ein solches Novum auf einmal herkommen? – bereit sind, in dem angedeuteten Sinne der Gemeinde, oder dem Volke zu dienen. Und wenn es möglich gelänge, – ich habe doch eine gewisse Angst vor solchen Dilettanten-Leistungen, die sehr oft sehr gut gemeint sind, aber auch schon die Kritik des ungemein Mannes herausfordern. Und nun so etwas im Gottesdienst, wo alles auf einer gewissen Höhe stehen muß und wo jeder Mißklang nicht blos mit den Ohren, sondern auch mit dem Herzen empfunden wird. Ich deute nur an. Hier liegen Schwierigkeiten, über die man so ohne weiteres nicht hinwegkommen würde. Ich hoffe, daß auch Herr S. A. zugeben wird, daß meine Gründe, wenn sie innere, wie die äußeren doch schwer gegen seinen Vorschlag ins Gewicht fallen. Ich bin überzeugt, daß eine solche Forderung, wie er sie vertritt, in unserer evangelischen Kirche nicht heimisch werden kann und wird. Aber läßt sich das schöne Ziel, daß der verehrte Herr Verfasser sich setzt, nicht auf anderen Wegen erreichen, die von den unsern nicht allzu fernab liegen? Ich erinnere an Geistliche Musikaufführungen in der Kirche. In ihnen verbindet sich schon von selbst ein künstlerisches mit dem erbaulichen Moment, ja wenn man will, ein künstlerischer mit dem erbaulichen Zweck. Hier hat der Sologesang und das Solo-Instrument seine Stätte! Und nun sage ich: Man lege solche Aufführungen auf den Sonntag Nachmittag, man mache dem kleinen Manne die Teilnahme möglich durch möglichste Herabsetzung der Eintrittspreise, vielleicht durch völlige Freiheit des Eintritts, überredet werden durch die Pfarrer und Lehrer an Unbemittelte Karten unter der Hand verteilt, so wird man erreichen, was Herr S. A. wünscht. Ich erinnere auch an die sog. »Familienabende«, eine Art Gemeinde-Versammlung, die unter Leitung

einen Pfarrer bei Wort und Lied die herzliche und gemütliche Zusammenfassung der Gläubigen einer Gemeinde und zwar zum allen Sänger- und Vereinsfesten verfolgen. Sowohl der gottesdienstlichen Musikaufführungen wohl dem Kantor so gehören diese Familienabende mehr dem Dirigenten. Und wo ich habe ich es erlebt, mit welchem Interesse und mit welcher Dankbarkeit hier jede Darbietung angenommen wurde. Da gehst Wege genug nach Rom! Nur der von Herrn Ad. vorgeschlagene Gehet nicht zum Ziel und zwar darum weil er thatsächlich zwei Dinge zusammenschlägt, die nicht zusammengehören: Chorchor und Konzertmusik.

Lose Blätter.

Ring dem Gesange?

Es mögen viele oder gar beachtenswert, wo Gemeinden mit gemischten Gesangchören ihren Sonn- resp. Festtagsgottesdienst bestreiten, haben auch gute Kirchenmusik und machen durch besondere Leistungen oder sonstige Umstände von sich reden. Aber wo der Chor und sein Dirigent allein die Ehre einer Gemeinde oder ihres Pfarrers sind, da ist es Zeit, daß man sich ernstlich besinnt. Ich kenne einen Kirchenchor mit gemischtem Gesangsverein, der es dem übrigen Leben und Treiben der Gemeinde angetan hat. Ich kenne einen Dirigenten, der es versteht, seine Sänger und Sängerinnen zu begeistern. Ich kenne eine Gemeinde, die ihren Pfarrer liebt. Und doch ist es nicht gut, daß Chor und Dirigent die Gemeinde beherrschen. Es ist nicht gut, daß die Gemeinde sich gewöhnt, in der Kirche nur Konzertmusik zu hören. Es ist nicht gut, daß die Gemeinde sich gewöhnt, in der Kirche nur Konzertmusik zu hören. Es ist nicht gut, daß die Gemeinde sich gewöhnt, in der Kirche nur Konzertmusik zu hören.

Es wird es schon auf der Orgel von auf dem weihnachtlichen Land der Kirchbuch das durch den Kirchgemeinderat der Gemeinde nicht mehr Raum ist. Wie Bauer der Name die Heimat der Ruh' war sicht so auf als christlichen Pfarrhaus so sich heute die Welt seiner Persönlichkeit nun so wie Stücke nicht herausnehmen noch gebrochen kann werden, wie es uns so sehr die Heimat der Seele ist denken an Lars. Es hätten nicht schöner an Trauer die Gedanken ausgedrückt werden können, die wir nahe lagen. Das waren, was der Leute und nachdenken nahmen, was uns warmen wurde.

Als es schwer Kranken war der 3 jährige Wochenschluß der Erweckung des christlichen Kirchen. Nächster Tag war ein Feiern mit Feiern in der Kirche an gab einen ganz großen Männerchor. Die Predigt gedachte des großen Zeit von [illegible] und war unsere Dank [illegible] gehen können war der der Sorge die auf dem Schicksal [illegible] von Leben gemangen hatten. Nun denken alle Lust. Die Feier war so Ende als hingen wir alle mit starken Banden. Nun denken alle Leute. Wieder der Sorgen etwas von unserer Nähe in diesem ach sage zeigt der Leider angewirkt und Lage gestaltet hatte. Es sich nicht auch diesem Land entscheiden wollte. Nun kam es doch noch. Es war der Predigt gelegt und wie so Feier anklingen [illegible] Leben des Dichters wollen unsere Herzen erfüllt.

So war Pastor als unsere in Wort und Lord und Tun, auf so bleibt er in den Kirchbüchern und auf der Gegenwartsbank. Diese Stempung die der Gottesdienst erzeugt, verbrennen, tragen, bestehen und bewahrheiten kann das ist Jugendschwede und nicht nur [illegible]

Pfr. B. K.

Passions- und Ostergottesdienste

Der gottesdienstliche Chorgesang, welcher sich und seinem Chor starken in Bewegung haben will, scheint auch jetzt noch Gelegenheit mit, die für die Passions- und Osterzeit passen. Wir wollen aus diesen mehren Jahrgang erwähnen, es dürfte doch in dem so abgelegenen der Bücher für Musik und Kirchenmusik manches sein, das heute noch in den Gemeinden seine Freude auslöst. Für die vorliegenden Verhältnisse kommt in Jahrgang [illegible] den vierstimmigen Arbeiten von Lorm [illegible] Lorenz und dem vierstimmigen Kinderchor mit Orgelbegleitung nach Schumanns Abendlied aus dem Heft [illegible] Jahrgang [illegible] den vierstimmigen Kinderchor mit Orgelbegleitung [illegible] von Richard Wagner Dichter.

Kürzlich ist im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, eine Sammlung von 25 Originalkompositionen erschienen, welche von H. Hermann und F. Wagner herausgegeben worden ist. Dieselbe enthält eine Reihe trefflicher kurzer Stücke für den nicht zu verwöhnten Kirchenchor mit Orgelbegleitung. Nur wenige Nummern erscheinen nach dem künstlichen Charakter der Zeit länger entwickelt. Tonart und Satzgestaltung sind durch reiche originelle Abwechslung. Die Partitur der Sammlung enthält [illegible] gute Originalkompositionen [illegible] Es bleibt zu wünschen, daß diese wertvolle Publikation allerdings etwas viel Nachahmung finden möge, die ganze Sammlung in kürzerer, deutlicher herausgegeben.

Kürzlich wurde der Versuch über einige verschiedenen gemischten Chor schwierigen deutschen Alt- und Neuweihnachtslieder vorgelegt und werden noch gute erwarten, daß im Jahrgang [illegible] der Blätter der Jugendgarten [illegible] und im Übergang auch dem 6. Jahrhundert, heraus im Jahrgang [illegible] der originellste christlichen Volksgesang. Alle beschäftigen Kenner und am

Übergang von M. [illegible] Palestrina enthalten sind. Ein Versuch, eine recht schwierige Chor- Trompete von Johann Sebastian Bach zu hören und genannt und auch die gute [illegible] Übergang von F. Abel [illegible] Nr. 1 Nummer 1 Nr. [illegible] Herausgeber Hermann Bone & Gebrüder ist ein Versuch, neues Gebiet und wird [illegible] Hinweis sein. Wir wünschen ihm nur weiter ungeschmälerten Erfolg, denn gutes Neues [illegible] werden [illegible]

Besonders an die Kantoren hat [illegible] gemischter gemischte Chöre. Zunächst [illegible] an das bekannte Lied gesetzt [illegible] von Albert Mayer im Übergang Nov. Part [illegible] Nummern [illegible] Dieselbe ist [illegible] Chor schwer [illegible] herausgegeben und [illegible] der Zeit [illegible] Passionsgesänge von M. Mayer [illegible] [illegible] Hermann Bone & Gebrüder [illegible] Auch das Christus [illegible] von M. Mayer [illegible] übergangs verdient [illegible] Aufführungen.

Eine [illegible] Motette hat Siegfried Ochsner auf den Text Christ ist erstanden [illegible] Leipzig Breitkopf Part [illegible] Nr. [illegible] Mk. [illegible] Nr. [illegible] geschrieben. Mit ebenso schönem gelingt es [illegible] [illegible] Karfreitag [illegible] schlicht auch durchaus [illegible] Sie ist nicht schwer, [illegible] gutem Schlusse empfohlen, nur verlangt sie gute, schöne [illegible] Deklamation. Vorübergehend [illegible] Männerchor, der für die Passionszeit einige [illegible] Abwechslung bieten dürfte, [illegible] Tonsatz ist Jahrgang [illegible] dieses Blattes. Auch von anderen Stücken Motetten, die [illegible] gleichzeitig und Passionslied mit der Lehre Christi [illegible] [illegible]

Für Notenzeichenlehrer und Kirchenchorsänger eignen sich gut die Passionslieder. Die Texte an dem [illegible] gang sind von schöner Auswahl. Es gelingt dem [illegible] Tonsatz der Melodien in dem Texte [illegible] Ich [illegible] [illegible] gegen [illegible] schwierige [illegible] Chorsätzung, Verlag, Part [illegible] M. [illegible] oder einzelne Stimmen zum Passionsgesang [illegible] Nr. [illegible] [illegible] [illegible] Nr. [illegible] Wie würden diese Weise noch schöner [illegible] empfunden haben, wenn das Chorbuch nicht [illegible] [illegible] wäre. Für den gleichen Zweck [illegible] Volksgesangbuch, jetzt als [illegible] Buch [illegible] [illegible] Ausgaben [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [

aber wenn diesen Sinne die wichtigsten wären für die Erkenntnis des Wertes unseres Hans wenn nur erst ihn würdig machte der Erlösung? Denn, und das erhebt die glückliche dramatische Bearbeitung unsere Märchens zum Range eines selbständigen Kunstwerks, Hans ist der deutsche Jüngling heldenhafter Siegfried reiner Thor und dummer Michel zugleich. Wie er unbeirrt dem Teufel folgt unbekümmert dem Spuk verfällt so bleibt er auch im Kerker. Vom Mitleiden im Himmel rührt er sich kindlicher Naivität, der bösesten Versuchungen widerstehen unseren Herzen nicht anzuhaften, das zieht, das ihm der Teufel in unverfänglichster Fülle gespendet, verschmäht er nicht an sich unserem Gemüte. Heid, wie er ist, merkt er es gar nicht, daß es das Fell eines Bären ist, den er selbst erlegt hat das er trägt wie es ernst, unmittelbar nach der That, am Wasser vergessen hat. »Hans im Glück« nennt er die drei ihm bewilligten Wünsche nicht zu Gewinn auf seine frühere Gestalt Ruhe vor dem Teufel und den unerschöpflichen Goldsack, aber ohne Geld als Andenken das er dem Wirt untergeben will der ihn zum besitzen. Und nun kennt er nur einen Wunsch Fort zu Gebieten, so ist, nach der er sich drei Jahre gesehnt hat, die in Treue seiner harrt. Als er aber jetzt von der Not der Heimat hört, der Heimat die ihn so schlecht behandelt hat, der Schuld war an seinem ganzen Unglück da bedenkt er sich nicht seinen Augenblick, das eigene Glück für der Geliebten und Spuk zu setzen, für diesen einen Kampf zu wagen, der ihm vielleicht das Leben kostet. So hat er denn auch selbst seine Erlösung, sein Glück sich verdient.

Bekenne ich mich so als rückhaltlosen Bewunderer der Grimmdichtung, so verhehle ich nicht verschiedene Schwächen zu empfinden. Das an und für sich glückliche humoristische Lokalfärbung der Sprache wird zuweilen mißlich, manches ist Füllsel, macht entbehrliches Beiwerk, dann und für die Ohrenweide dem sonstigen schon langen Werke die letzten Liebesarmen zu lang. Aber wenn irgendwo, hat es hier der Rotstift des Regisseurs leicht, zu streichen, ohne zu verletzen.

Aber alles in allem haben wir in der Dichtung *Siegfried Wagners* ein prächtiges Werk, das in seiner Volkstümlichkeit, gesunder Kernheit der Gesamtstimmung und seiner Deutschheit in der ausgesprochensten dramatischen Literatur kaum seinen Gleichen hat.

(Ein Freund Consalvis.) Kardinal Consalvi (geb. 1757 in Rom, gest. 1824), Staatssekretär Pius VII. war nicht nur ein berühmter Diplomat, sondern auch ein großer Kunstfreund und -Förderer. Zu seinen treuesten und ergebensten Freunden zählte der italienische Komponist Cimarosa (geb. 1749, gest. 1801), dessen Hauptwerk »Die heimliche Ehe« noch heute als ein ebenso bedeutendes als anspruchsvolles gilt. Die verwaiste Familie Cimarosa wandte der Kardinal nach dem Tode des Vaters in fürsorgender Weise und bedachte sie in seinem Testamente mit Legaten. Es heißt dort: Ich bestimme:

Der Name Cimarosa im Andenken zum Jahrhunderte (in Cimarosa Selber und der Tabakdose mit dem Bilde ihres Vaters) andererseits das päpstliche Recht von 50 Thalern.

Der Pastor Cimarosa (in Cimarosa Selber und alle Manuskripte ihres Vaters) nebst dessen großem Portrait, das Cimarosa gemalt in Neapel andererseits eine Lebensrente von 72 Thalern jährlich.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10 Januar. Nur über Neues will ich heute berichten, über neue Opern, neue Orchesterwerke und neue Künstler. *Hans Pfitzners* dreiaktiges Musikdrama »Der arme Heinrich« ist allerdings nun für uns neu, durch seine früheren wenigen Aufführungen aber doch seit einem kleinen Kreise bekannt geworden. Damit wird es nun freilich auch jetzt nicht besser werden — Der Anerkennung des Künstlers durfte sich der Theaterbesucher in vollem Maße erfreuen, aber dem größeren Publikum zu gefallen, für längere Zeit einen Platz auf der Bühne zu behaupten, danach ist das Werk nicht angethan. Man hätte nicht geglaubt, daß das seltsame Stück aus dem 12. Jahrhundert so viel modernes dramatisches Leben enthalte, wie es thatsächlich bei der Aufführung erwies. Dem noch kräftiger zu gestalten, stand ja dem Bearbeiter frei, der sich aber zu genau an sein Vorbild hielt. Auf den erhöhten Stil hat Pfitzner es gut und zu kunstreiche Musik verwandt. Jeder Akt hat seine ausführliche musikalische Einleitung und den vorgenden folgen die Zwischenakte oft über dem Gange zusammen. Abgesehen von den oft geradezu prächtig verlaufenden Orchesterklängen ist die Instrumentation wirksam. Der melodischen Motive aber fehlt es an markanter Prägung und daher an der Fähigkeit, der Komposition rechten dramatischen Nerv zu verleihen. An einzelnen sind milder Schönheit betrachten und mit lebhaftem Interesse gewissenhaften Versuchen folgt es ja auch, im ganzen aber ist der Weg durch die Oper trübe und ermüdend. In Wagners Sinne erfaßt und in Wagnerscher Weise ausgeführt entbehrt nie aus den Tönen den persönlichen Ausdruck des Textes. Und da der fehlt, so die beim Bühnenleben beachtenswerte Treue der wortgetreuen Aufführung. Denn Herr *Knüpfer* (Heinrich) und Frau *Arnoldi* Agnes waren ganz wundervolle Vertreter ihrer Rollen — und trotz der sehr starken lokalen Erfolges, den die Freunde des Komponisten seinem Werke zu teil werden ließen, ist es hier schon tot, wenn es auch gleich dem »Barbier von Bagdad« in immer längeren Zwischenräumen noch ein paarmal gegeben werden sollte.

Bald nach der Berliner Oper brachte auch die Oberbürgermeister unser Neuheit. Freund war der Name des Textverfassers *A. W. Ehrlinger* uns auch der des Komponisten *O. M. Nemeyer*. Ihr Kind nennen sie »Renata«. Das erschien nun durchaus nicht fremd. Dem Texte nach ist es der Rebekka »Jedem« und der Hexe »Stimmen«, verwandt, der Musik nach der Cavalleria-Sentiment. Kurz, die Oper ergab sich als ein Nachkömmling der bereits überwundenen neuesten italienischen Gesangsoper. Und so war es ein ungeratenes Kind.

Interessant war die Neuheit, welche das Philharmonische Orchester unter der Herrn Arthur Nikisch eine erführte: eine Symphonie pour un chant montagnard français von der Komponist *Vincent d'Indy* er nennt, den wir bei Gelegenheit seiner Aufführung auch persönlich hier haben. Sie ist als für Orchester und Klavier bezeichnet. Das Klavier ist aber nicht als Konzertinstrument, sondern genannt als ein Instrumentchen behandelt. Ihm steht eine Harfe zur Seite, die es dem Programm zufolge — teils ergänzen, teils bekämpfen soll. Nun muß ich bekennen, von einer solchen Thätigkeit der Harfe beim

[illegible] [illegible] [illegible] [

bekannter Chorgesangverein in der Lage und zu verschiedenen Malen Gelegenheit zu machen.

Die Aufführung selbst war eine vortreffliche. Von den Solisten ragten namentlich die Herren Burgmüller und Buttstedt hervor.

Leipzig. Das 6. sechste Gewandhauskonzert vom 27. Januar war durchaus solider Natur. Nur eine einzige, die Fraser Kantate für Männerchor, Chor und Orchester op. 11, war neu und erregte [illegible] Interesse. Der Komponist, ein junger Musiker, ist Schüler des Herrn Professor Dr. Reinecke. Seine Kantate, für Männerchor, Frauenchor und Orchester, ist von [illegible] Begabung und Talent. Sie ist [illegible] Gedanken, [illegible] Stimmungen, Prägnantes und Schönes [illegible] Aber [illegible] Ganzen [illegible] Das zweite Teil enthielten [illegible] Gesänge, Spinnerlied und Tanz, in denen der Stoff [illegible] Phantasie [illegible] Musik [illegible] Leipzig [illegible] Herrn Richard Fischer [illegible] Professor [illegible] Schumann [illegible] Wort angeführt [illegible] Das Schluß des Konzertes bildete [illegible] Konzert vom dritten Akte [illegible] Musik [illegible] Hans Schmidt [illegible] Schlußszene [illegible] Richard Wagners. Die Gesänge [illegible] Sarastro. Die Solopartien [illegible] Herren Concertsänger Hans Schmidt, Musikdirektor Hagen und Kammersänger Heinrich Zander.

Im [illegible] Konzerte [illegible] wurden [illegible] Ouvertüre zu dem Trauerspiel [illegible] Egmont, [illegible] Beethoven [illegible] Komposition [illegible] Goethe [illegible] Dichtung [illegible] Frau [illegible] Sopran [illegible] Ouvertüre [illegible] Prometheus [illegible] Beethoven [illegible] Schluß [illegible] Symphonie [illegible] Es-dur [illegible] Beethoven [illegible] Frau [illegible] Sopran [illegible] Arie [illegible] Mozart [illegible] Violoncello [illegible] Herr [illegible] Klavierkonzert [illegible] Mozart [illegible] Herr [illegible] Violine [illegible] Herr [illegible] Violine [illegible] Herr [illegible] Violine

[illegible] Verband [illegible] Chorvereinigungen [illegible] Werke [illegible] Kompositionen [illegible] Text [illegible] Bild [illegible] Komponisten [illegible] Begleitung [illegible] Text [illegible] Bild [illegible] Werk [illegible] Komponisten

verschiedene Jahre bekannt Buch mit beschäftigt wurde. Die Umbildung wirkte der bei Haydn und Mozart durch Beethoven erfahren, gleich diesem von Ort aus dem Studium der Beethoven Partituren auf Beethovens Schaffen schätzen zu können.

Die Absicht spricht es von einer Entwicklung des Stils durch Beethoven nicht von einem neuen Stil überhaupt. Gegen letztere Auffassung erhebt er auch überall, indem er sagt, daß man nicht Beethovens Stil und Technik nur nicht neu nennen dürfte, wenn man sie mit einer Periode zu schaffen, welche uns heute einen halben Jahrhunderte mit allen den verschiedenen Wandlungen auf diesem Gebiete zu verzeichnen hatte, nicht vergleicht. Auch gelingt es ihm, den Beweis zu führen, daß Beethoven der Form der Sonate nur und da auf einen weiteren Sinn zu der neuen vorgefundenen Gestaltung derselben gelangt ist, während Joseph Haydn Sonatenformen geschaffen hat, denen [illegible] Vollendung nicht mehr hinzugefügt werden kann. Seine Bedeutung liegt vielmehr in der Energie und Tiefe seines Empfindens und in einer gegenüber seiner Vorgänger noch weiter vorgeschrittenen Vergeistigung, Vertiefung und Verinnerung der Idee der Musik. In diesem Sinne gehören natürlich an letzter Stelle auch die großen Formen, in denen Leben über das kleine Detail durch folgende Gegenüberstellung gewann. Beethovens Eigenart in großer Übersichten. In Bezug der Melodie erhöht das Gefühl der Harmonie durch die modulierenden Verbindungen neuen polyphonen Tonfluß, in seinen letzten [illegible] Kompositionen scheint sich Beethoven dem in der Natur gegebenen Gesetz der Melodie, wonach die letzten Glieder der Rhythmik allmählich Regen Harmonik und Melodie und Rhythmik sind durch Beethovens Rhythmik und Figuration zu ganz neuen Wirkungen von überwältigender Macht des Ausdrucks weiterentwickelt worden.

Die weiteren Ausführungen Hermanns im ersten Buche gruppieren sich um die Namen Schubert und Weber. Das zweite Buch behandelt die Epoche bahnenden Mendelssohn und macht Vorschläge auf das Gebiet der Übergangszeit der Musikform. Klassische Meister vor. Das dritte Buch stellt neben Richard Wagner einen Meister Berlioz als Instrumentalist erhält von Hermann eine sehr Würdigung angedeihen, während seine Bedeutung als eine höhere angesehen wird. Richard Wagner erhält eine sehr eingehende Würdigung. Die Stärke in Weber zu Wagner schlägt Hermann, indem er sagt: „Der Fortschritt über Weber war durch Lortzing, durch den genialen Komponisten durch die weitere Entwicklung [illegible] Wagner gegeben zu Lebzeiten. Indem der Verfasser mit die große Bedeutung Wagners anerkennt, indem er doch [illegible] über die ganze Komplexheit Wagners und gibt die Wertgeschichte auf den Beweis, daß man [illegible]

Das vierte Buch gilt der Gegenwart in Deutschland und dem Auslande. Die Leipziger Brahms, Bruckner, Strauß, Reger sich hier besonders hervor. Überall Hermann diese behandelt die modernen Meister nicht besonders eingehend gegenüber steht, so bedeutsam es sich doch zum Teil [illegible] Gruppierung, Charakteristik und Urteil auch für den Laien.

Das Werk Hermanns macht durchweg den Eindruck eines aufgeklärten, besonnenen Geistes, der [illegible] Spezialwissen und Liebhaberei [illegible] Beethoven. Auch die Beethovenforscher, Beethovenkenner und Beethovenspieler Meister ist gewiß [illegible] Hermann Kretzschmar [illegible] Buch, das [illegible] Jahre auf [illegible] Beethoven [illegible] Weihnachtsgabe [illegible] Jahre [illegible] Kinder verknüpft [illegible] und so ist es ein [illegible] Werk [illegible] zu [illegible] Beethoven Verständnis.

R.

Kothe, Bernhard. Schule der Musikgeschichte. Siebente Auflage völlig neu [illegible] Hermann. Leipzig, Quelle. Preis 4 M.

Das Buch kommt in gediegener Form im Vergleich zu der Geschichte der Deutschen Literatur und neue Theorie auf die geschichte Musik neuen direkte zum Verständnis der neueren [illegible] studieren. Die Gruppierung des Materials [illegible] wesentlich das Studium, der Sprache ist einfach und leicht verständlich, der Lernbücher des Kinderlehrer [illegible] an der Seminare benutzt ist, wie ist der Lehrbücher als auch der evangelischen Kirche gerecht zu werden. [illegible] neuen Namen angenommen zu haben, auch die Lernbücher der Lehrbücher und der Kirchenmusik [illegible] ausführlich dargestellt [illegible] ohne Lernende [illegible] das Buch [illegible] zu empfehlen. Zugleich [illegible] als Nachschlagebuch [illegible] auf die Musikgeschichte [illegible] dürfte es [illegible] sein.

Müller. Die [illegible] der alten und neueren Lehrer. Musik. Leipzig, Gebrüder Vereinsbuchhandlung.

Für den [illegible] Gebrauch der Lehrerin sehr [illegible] Buch [illegible] Es [illegible] sich [illegible] um die alten [illegible] Musikgeschichte. Besonders [illegible] der Musikschriften, die auch auf Spezialgebiete [illegible] an den [illegible] Lehrer [illegible] an den Lehrer gegeben, die [illegible] Lehrerinnen [illegible] sind. Einen besonderen Wert erhält [illegible] durch die Abbildungen und Musikbeilagen, [illegible] auch die [illegible] Partituren und Behandlung [illegible] Instrumente). Das Werkchen [illegible] Anschaffung [illegible] Lehrerinnen [illegible] Bücher.

Hahn, A. Hermann [illegible]. Leipzig, Schuberth, Verlagsbuchhandlung. Preis [illegible] M.

Es liegt ein [illegible] Buch [illegible] das [illegible] Verfahren [illegible] Studium [illegible] der [illegible] Lehrbücher [illegible] Sinn [illegible] Verfassers [illegible] Lehrerinnen, [illegible] Lehrerinnen [illegible] Hermann [illegible] Übung [illegible] Stils [illegible] und [illegible] Übungsstoff [illegible] Buch. [illegible] Für [illegible] Theorie [illegible] Harmonie [illegible] Lehrerinnen [illegible] Lehrerinnen [illegible] Buch [illegible] Lehrerinnen [illegible] Lehrerinnen [illegible] Lehrerinnen

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

V. Jahrgang. 1901.

No. 4.
Ausgegeben am 1. April 1901.

Monatlich erscheint
1 Heft im Umfang von 2 Bogen Text und 2 Bogen Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beiden durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Einzelpreis:
50 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: Heinrich Hofmann. Von Robert Müsiol. — Vom Dirigieren. Von Dr. Hugo Riemann. — Bekannte Kompositionen mittelmässiger Dichtungen. Von Dr. Leopold Kretzschmar in Berlin. — Musik im Gottesdienst oder nicht? Von Arnold Schering. — Liszt-Bücher. Musikunterricht und Geschichtskunst, von A. W. K. — Eine Musikaufführung im Kinder-Asyl, von Rob. Musiol. — Englische Oratorien. — „Die Zerstörung Jerusalems“ in Dresden, von B. G. — Kirchliche Gesangchöre. — Berichte aus Berlin, Dresden, Leipzig, München. — Kleine Nachrichten. — Berichtigung. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Heinrich Hofmann.

Ein Gedenkblatt zu seinem 50jährigen Künstler-Jubiläum.

Von **Robert Müsiol.**

Wenn auch *Heinrich Hofmann* noch nicht in dem Alter ist, wo es »Alter anfängt« so kann er doch am ersten April dieses Jahres auf fünfzig Jahre seines Künstlerlebens zurückblicken. An diesem Tage des Jahres 1851 war es, dass der damals neunjährige Knabe zum erstenmale ins öffentliche musikalische Leben eintrat — er wurde Mitglied des Königlichen Domchores in Berlin. Damals und heut. Welch' eine Reihe von guten und schlimmen Tagen, von Stunden peinlichster Erwartung, freudigster Erfüllung, schmerzlichster Enttäuschung mögen dazwischen. Heut steht *Hofmann* in der ersten Reihe der zeitgenössischen Komponisten, ein echter deutscher Musiker. Betrachten wir auch jedes seiner Werke von welcher Seite wir wollen, immer begegnet uns in ihnen deutsches Gemüt und Herz, aber auch deutscher Humor und Scherz. Und wie von anderer Seite schon gesagt wurde: »Hofmann ist seinem ganzen Charakter nach eigentlich kein straffherber Norddeutscher, sondern der ausgesprochene Meister anmutiger Motive, fonnniger Formen und reicher schöner Melodieen« (A. A. Naaff in der »Lyra«, XXII. Jahrg. Nr. 1), so steht er auch für uns da als Typus eines deutschen Künstlers, der sich seinen Altvordern in würdigster Weise anschliefst.

Heinrich Hofmann wurde am 13. Januar 1842 als Sohn einer schlichten Handwerkerfamilie geboren. Die Freude am Gesange hatte er vom Vater, der sich die Mühen der Arbeit und die Sorgen des Tages durch das Singen fröhlicher und trauter Volkslieder erheiterte. Der Sohn sang diese bald nach und seine helle, naturfrische, aber auch klare und reine Stimme machte ihn in der Schule und den Nachbarkreisen zu einem gern gehörten Sänger. Sogar der damals schon pensionierte Königliche Hofopernsänger und Musikdirektor an der katholischen St. Hedwigskirche *Karl Adam Bader* (1789—1870) wurde auf die Stimme und den Gesang des Knaben aufmerksam und vermittelte die Aufnahme desselben in den Domchor. Dieser berühmte Chor stand damals — seit 1845 — unter der Leitung des Königl. Musikdirektors *Heinrich August Neithardt* (1793—1861), bekannt als Komponist des 1826 entstandenen und zum Volksliede gewordenen »Ich bin ein Preufse« und vieler bedeutender geistlicher und weltlicher Kompositionen für Gesang. Unser Jubilar wurde schon nach Jahresfrist Solo-Sopranist, wofür er ein Jahresgehalt von 100 Thalern erhielt. Dafs es nun an ein noch fleifsigeres Privatstudium der Musik ging, läfst sich daraus entnehmen, dafs sofort vom ersten Jahresgehalt ein altes Klavier für zwölf Thaler gekauft wurde.

Einige Jahre ging es nun strebsam im gewohnten Geleise, dann aber erging es ihm wie seiner Zeit

dem Meister Joseph Haydn. In seinem 16. Jahre erhielt Haydn seine Entlassung von dem Kapellknaben, weil seine Stimme gebrochen war. Er konnte nicht der mindeste Unterstützung erwarten und mußte daher suchen, sich bloß durch sein Talent fortzubringen. Auch *Hofmann* mußte die liebgewordene Stelle verlassen, mit der zugleich die Einkünfte schwanden, und so wurde ihm auch die Bedingung seiner weiteren musikalischen Ausbildung abgeschnitten. Da erstand ihm in *Theodor Anschütz* (1818–1862) ein Retter in der Not, so daß er 1842 in dessen 1843 begründeter »Neue Akademie der Tonkunst« als Schüler eintreten konnte. Dort widmete er sich nun dem kunstgerechten Pianoforte-spiel unter der meisterlichen Leitung *Anschütz* selbst. Theorie und Komposition studierte er unter *S. Dehn* (1799–1858) und *Rud. Wuerst* (1823–1884), wie er sich auch den belehrenden Ratschlägen von *Ed. Grell* (1800–1886) erfreute. Als er seine Studien beendet hatte, behielt ihn *Anschütz* an seiner Anstalt als Lehrer, als welcher er bis 1874 wirkte. Außerdem gab er noch Privat-Unterricht, auch trat er 1863 einmal mit Erfolg in einem eigenen Konzerte auf. Seine Hauptbeschäftigung war und blieb jedoch die Komposition. Wie das nun auch in einem jungen unbekannten und dazu mit den wenigen Lichtseiten nicht gesegneten Komponisten erwachsen, sich die Pforten der Öffentlichkeit schwer und wenn auch kleinere Werke für Klavier und Orchester in Verlage von Bote & Bock in Berlin erscheinen, besonderes Aufsehen machten sie in größeren Kreisen nicht. Anfang Juli 1869 erschien eine einaktige Oper »Carlotschen« von ihm auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater daselbst sie brachte es zu vielen erfolgreichen Aufführungen und erlebte auch auf anderen Bühnen beifällige Aufnahme. Von den fast zu gleicher Zeit entstandenen Opern »Der Matador« »Die Liebesjagd« und »Der Hahn von Barvin« kam die erstere am März 1873 in Berlin an demselben Theater zur Aufführung.

In dieser Zeit gab *Hofmann* seine Privatstunden als Musiklehrer auf, um sich noch mehr der Komposition widmen zu können. Das Kriegsjahr 1870/71 brachte zwar verschiedene unliebsame Störungen, aber der Boden war gewonnen und mit ihm kam das Glück. Die »Ungarische Suite« für großes Orchester) Op. 16 fand seit Ende 1871 überall, sogar über dem Ozean, ebenso unerwarteten wie enthusiastischen Beifall. Dieselbe ist zwar keine Originalkomposition, doch die durchaus künstlerische und meisterhaft glanzvoll instrumentierte Bearbeitung des prächtigen »Rekruthka-Czardas« von *Franz Abaday* (Viktor Langer geboren 1842 in Budapest, wo er als Komponist lebt) bekundete die tonkünstlerische Bedeutung *Hofmanns*. Darauf folgte bald das durch seine üppige Charakteristik berückende »Champagnerlied« (gedichtet von Moritz Graf Strachwitz), Op. 17 für Männerchor und Orchester und 1874 die zwar wenig gekünstelte aber auch einfache »einsätzige Symphonie »Frithjof«. Diese Werke wie auch der »Namengesang« Op. 21 für Solo, Frauenchor und Orchester machten den Namen *Hofmann* zu einem hochgeachteten vorgeschrittenen. Unterdessen hatte *Hofmann* auch seine Lehrerthätigkeit an *Anschütz* neuer Akademie aufgegeben und man lebte nur dem Beruf als schaffender Komponist. 1873 erschien sein Op. 30 »Märchen von der schönen Melusine« (für Soli, Chor und Orchester) gedicht von dem Robert Franz-Dichter Wilh. Osterwald. Dieses Werk erfreut sich noch heut einer Beliebtheit wie sie sonst nur den bevorzugten Werken unserer klassischen Meister zu teil wird. –

Wir wollen noch kurz einen Blick auf die weiteren Lebensereignisse *Hofmanns* werfen, der bis heut unser Vaterstadt niemals unsere gewordene ist. 1873 wurde er zum Großherzoglich Mecklenburgischen und Königlich Preußischen Professor ernannt. 1882 wurde er als Mitglied in die Königliche Akademie der Künste und 1896 in den Senat derselben aufgenommen.

1876 vollendete er die heroische Oper in fünf Aufzügen »Arkona« Dichtung von Felix Dahn, Op. 40, welche 1877 die erste Aufführung am Hoftheater zu Dresden erlebte. Ihr folgten 1878 Hamburg »Aennchen von Tharau« Op. 44, 1882 ebenda) »Wilhelm von Oranien« Op. 56 (1886 Berlin) »Donna Diana« Op. 73 und 1889 (Stettin) »Lilly«. Sie alle bekunden den tüchtigen Meister, dem etwas das dramatische wie lyrische Element eigen ist und der alle Situationen beherrscht.

Außer den schon erwähnten Chorwerken seien noch nachgetragen Op. 42 »Minnespiel« Walzer für Chor oder Solo mit Pianoforte zu 4 Händen Op. 43 Ouvertürenbruchstück zu Märchen für Chor, Soli und Orchester Op. 74 »Festgesang« für gemischten Chor und Orchester Op. 90 »Harolds Brautfahrt« für Solo, Männerchor und Orchester, Op. 100 »Edelsitz« für Soli, gem. Chor und Orchester, Op. 101 »Johanna von Orleans« für Soli, Männerchor und Orchester Op. 106 »Hymnus an Kaiser Wilhelm II« für Männerchor Op. 110 »Prometheus« für Soli gem. Chor und Orchester und Op. 111 »Waldfräulein« für Soli gem. Chor und Orchester. Außerdem schrieb er verschiedene Chöre für gemischte Männer- und Frauenstimmen a capella, die Kantate Op. 64 für Alt-Solo und gem. Chor das Tanzspiel »Sonnen und Monden« Op. 66, das Liederspiel »Lenz und Liebe« (mit Pianoforte) Op. 84 und »Von der Spreemetropole« Op. 127 eine große Reihe hervorragender Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (so die Op. 24, 25, 27, 32, 35, 41 u. 45, die Lieder für eine Singstimme mit Orchester »Die Lieder des Troubadours Raoul de Crecy« Op. 89 und »Gesänge aus« Op. 116.

Auch von gröfseren Orchesterwerken seien noch erwähnt Op. 28 »Eine Schauspielouvertüre«, Op. 38 »Trauermarsch«, Op. 78 »Im Schlofshof« (Suite), Op. 94 »Irrlichter und Kobolde« (Scherzo), Op. 31 »Konzert für Violoncell und Orchester«, Op. 98 »Konzertstück für Flöte und Orchester« die Serenade Op. 65 für Flöte und Streichorchester die Serenade Op. 72 für Streichorchester allein u. v. a.

Auch auf dem Gebiete der Kammermusik ist *Hofmann* mit hochbedeutsamen Werken hervorgetreten, so Op. 18 Klavier-Trio, Op. 25 Sextett für Streichinstrumente Op. 50 Klavier Quartett Op 67 Sonate für Violine und Pianoforte, Op. 80 Oktett für 2 Violinen, Viola Violoncell, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott u. a.

Von besonders hoher Bedeutung und schönster Klangwirkung sind die Kompositionen für Pianoforte zu 4 Händen, so Op. 19 »Italienische Liebesnovelle« Op. 23 »Sieben Ländler«, Op. 27 »Liebesfrühling« Op. 43 »Am Rhein«, Op. 46 »Aus meinem Tagebuch«, Op. 51 »Der Trompeter von Säkkingen«, Op. 54 »Zwei Serenaden«, Op. 57 »Ekkehard« Op. 63 »Serenade«, Op. 66 »Drei Intermezzi«, Op. 72 »Serenade« Op. 79 »Waldmärchen« Op. 92 »Vier Stücke« Op 96 »Sechs Stücke«, Op. 109 »Zum Wiegenfeste«, Op. 120 »Romantische Suite« u. v. a. sowie auch verschiedene Werke für Pianoforte zu 2 Händen (Op. 34, 37, 88, 101, 124, 126 u. a.), die sich gleichfalls den gediegensten und besten Erscheinungen ihrer Art anschliefsen.

Überblicken wir noch einmal kurz das Gesamtschaffen *Hofmanns* so fällt bald die grofse Vielseitigkeit des Komponisten auf, es dürfte wohl kaum eine musikalische Form geben, abgesehen von der liturgischen, die er nicht benutzt hätte. Und immer weifs er, ganz gleich, ob er ein kleines Lied ein unscheinbares Instrumentalstück, oder eine Oper, eine Symphonie bietet uns damit gefangen zu nehmen, nicht durch kontrapunktische Tüfteleien, gelehrte Rechenexempel, sondern durch frische Natürlichkeit, glänzende Klangwirkung, gestreichte Bearbeitung. Seine Melodieen sind ungesucht natürlich, vielfach echt volkstümlich, aus dem Born der Volksweise aber auch aus dem Boden der Situation klar und rein quellend. Den harmonischen und rhythmischen Reiz, welchen der Komponist ihnen unter allen Umständen zu geben weifs, geniefst man stets mit gröfstem Behagen, und immer ist er dem Charakter der Komposition durchaus angemessen. In der Behandlung der Singstimme ist *Hofmann* einer der ersten Meister, immer weifs er sie dankbar zu gestalten, ohne dafs sie die innigste psychologische Verschmelzung mit dem Wort verliert stets weifs er sie zu den feinsten Situationsmalereien zu verwenden mit ihr Nuancen und Pointen darzustellen, die vor der Seele gleichsam ein lebendiges Bild entwickeln, ohne sie ihrer Eigenart zu berauben sie zum Instrument zu entwürdigen während *Hofmann* in der Instrumentierungskunst ein meisterhafter Kolorist ist, dessen Tonfarben sich in den verschiedenartigsten Stimmungen verkörpern. Jedem Instrument weifs er die rechte Stelle zu geben, ihm aber auch die charaktereigensten Töne zu entlocken, überall merkt man des Meisters sichere Hand, dem nicht die Töne, Akkorde und Instrumente befehlen, sondern sie müssen, wie er will. —

Und nun ist es an uns dem Meister der Töne bei einem solchen wichtigen Ereignisse seines künstlerischen Lebens unsere aufrichtigsten und besten Wünsche auszusprechen. Möge er im Rückblick auf sein bisheriges Schaffen dem sich nahenden Abend seines Lebens stets froh entgegen sehen und in steter geistiger und körperlicher Frische uns noch mit recht vielen grofsen und schönen Werken seiner Muse beschenken welche die Ansprüche, die wir an einen Künstler wie er zu machen gewöhnt sind immer aufs neue erfüllen! Ach, unsere Jugend ist ja so vieiverheifsend, was aber einst die Zukunft von ihr haben wird Gott weifs es! —

Vom Dirigieren.

Von Dr. **Hugo Riemann.**

Ein hübscher Aufsatz von Dr *Emil Vogel* im Jahrbuch für 1898 der Bibliothek Peters (Leipzig, C. F. Peters) wird wohl manchen mit Verwunderung darüber erfüllt haben, wie jung doch die Kunst des Dirigierens noch ist. Das Takttreten mit dem Fufse, das Taktstampfen mit einem grofsen Spazierstock und das Taktklopfen mit einer Notenrolle oder mit dem Violinbogen sind erst im 19. Jahrhundert ganz allmählich dem geräuschlosen Markieren des Takts mit dem Taktierstäbchen gewichen. Jene gröberen Arten der Geltendmachung des Takts (nicht nur beim Einstudieren, sondern auch bei der Aufführung) legen gewifs nicht eben günstige Schlüsse bezüglich der Qualität älterer Aufführungen nahe sodafs wir annehmen dürfen dafs die ästhetische Kritik gegenüber Musikaufführungen in den letzten 100 oder 150 Jahren sich ganz bedeutend gehoben hat. Das Dirigieren ist eine Kunst geworden und die Dirigenten werden vergöttert, fast vergifst man die Komponisten über die Dirigenten. Was einer dirigiert, sinkt allmählich zu dem Range der Arien u. s. w. herab,

welche im 17. bis 18. Jahrhundert die gebräuchlichen Kantaten und Instrumentalwerke sangen. Material zur Vervollkommnung ihrer Künste.

Jeder Sänger hat seine Zeit, auch die Dirigentenlaufbahn wird ihr Ende nehmen und man wird Rechenschaft von den Männern fordern, denen die Überlieferung der Interpretation großer Musikwerke durch ein großes Ensemble anvertraut ist. Man wird fragen, ob dieselben den höchsten idealen Interessen der Kunst gedient oder aber ihre Aufgabe benutzt haben, sich selbst in helles Licht zu stellen, ob sie durch die Kunstwerke geherrscht oder durch deren Vergewaltigung Sensation gemacht haben. Mit anderen Worten, man wird allmählich dahin kommen, die Dirigenten auf die Finger zu sehen und zu untersuchen, ob sie die ihnen übertragene intensive Stellung in der Verwaltung hoher idealer Güter nicht zu selbstsüchtigen Zwecken mißbraucht haben.

Den wenigsten wird es bekannt sein, daß das Supplement von Berlioz, Instrumentationslehre, die erste durchaus die erste überhaupt existierende Anleitung zum Dirigieren ist und daß sie heute die hierüber existierende Literatur nur wenige Noten aufzuweisen hat (*Habeneck. Wagner. Weingartner. Schröder*). Die Mehrzahl der Schriften über das Dirigieren beschränken sich über auf praktische Anweisungen von Mitgliedern in der Temperaturen usw. oder Vorschläge zur Demonstrierung älterer Werke u. dergl. anstatt systematisch zu untersuchen, was der Dirigent zu leisten hat, was seine Aufgabe, seine heilige Pflicht ist. Ich gedenke nicht hier einzugreifen und meine Ideen auszuführen, sondern will nur einen kleinen Beitrag liefern zur Klarstellung der Aufgabe des Dirigenten, trotzdem weil es dabei ohne ein wenig Lehrhaftigkeit nicht abgehen

Das zunächst in die Augen fallende Geschäft des Dirigenten ist das Taktschlagen, d. h. die Regulierung der Bewegung eines größeren Ensembles Ausführender durch bestimmte Markierung des Tempos des effektiven Wertes der ja an sich nur relative Werte vorstellenden Noten. Daß das Treffen des richtigen Tempo und seine Modifikation je nach dem verschiedenen Inhalte des Werkes sehr bedeutsame Faktoren für eine gute Interpretation sind, bedarf keines Nachweises. Ferner ist der Modifikation nach dem jeweiligen Inhalte selbst ein Thema, über das für jeden Einzelfall Bücher geschrieben werden können. Eine perfekte Musikinterpretation wird zwar nach einer allgemeinen verbreiteten Ansicht präzises das Tempo richtig treffen und auch fühlen, wo gebremst oder beschleunigt werden muß. Wie steht es nun aber mit den verschiedenen Auffassungen, welche notwendig solche echter Musikinterpretationen zu Tage fördern, deren Divergenzen manchmal so große sind, daß der Komponist jedenfalls über die eine oder die andere in seinen Intentionen gestört sein müßte, wenn er selbst irgendeine bestimmt empfunden hat, was er schreibt. Da stehen wir bereits vor einem Rätsel, dessen befriedigende Lösung ohne eine ganz erhebliche Vertiefung unserer musikalisch-ästhetischen Bildung wohl nicht möglich sein wird. Jedes stark vergrößerte Tempo wird sich ja durch Verschärfung gewisser Wirkungen empfindlich bemerkbar machen und zwar wird ebenso eine zu schnelle als eine zu langsame Temperatur solche zerstörende Kraft zeigen. Es ist daher Mode geworden, daß die Dirigenten solche Übertreibungen durch eine Komponisten nicht verlangte Temperatur begegnen und Themen, die ein schnelleres oder langsameres Tempo vertragen, ein solches wirklich geben, natürlich auf Kosten der Einheitlichkeit des Tempo dem ganzen Satzes. In dieser Hinsicht sieht man auch ersten sehr berühmter Dirigenten wunderbare Dinge, und nur mit Mißbilligen kann man solches Flick- und Stückwerk mit wiederholten künstlichen Entwicklungen in ein anderes Tempo über sich ergehen lassen, bei dem schließlich aber doch alle Dirigierkunst versagt, wenn der Komponist auf den unglücklichen Gedanken kommt, die beiden so schön im Tempo unterschiedenen Themen durcheinander zu arbeiten. Es ist wirklich keine Kunst ein adagio-artiges Seitengedanken eines Allegrosatzes in ein wirkliches Adagio zu verwandeln, aber es ist eine Kunst, das Tempo zu treffen, welches eine merkliche Veränderung des Allegrothema und der Episoden dennoch deutlich fassen gewährt zu werden vermag. Stärkere Temperaturwechsel wird ein Komponist zum mindesten der *Zeit* nach *Mark* jederzeit fordern und auch stärkere strengere und retardandi wird er nicht mehr ohne Verschrift verwenden. Die letzteren Wirkungen des Zahnwerkens und Verzögerns aber auch der Banalität und mangelnden Noblesse wirken der moderne Dirigent durch effektive Temperaturwechsel aus dem Wege zu gehen sucht haben aber der Hauptursache außer im Vergessen des Hauptzweckes gewöhnlich in einer subjektiv-künstlerischen Deutung der Motive in einer Verzerrung des vom Komponisten intendierten Ausdrucks. Damit kommen wir aber auf ein Gebiet, wo der Instinkt der gesunden Musikantennatur nicht ganz ausreicht und eine höhere musikalisch-ästhetische Bildung für einen Dirigenten von Qualität zur unabweisbaren Forderung wird.

Der Dirigent hat nicht nur die Aufgabe ein exaktes Zusammenspiel durch sorgfältige Regulierung des Tempo zu ermöglichen und die Korrektheit der Tongebungen zu überwachen d. h. etwaige Irrungen Druck- oder Intonationsfehler zu entdecken und zu rügen, sondern er hat vor allem Dingen den formalen Aufbau des zu dirigierenden Werkes mit seinem Verstande zu durchdringen und die Resultate solchen Verstehens dem seiner Leitung anvertrauten Ausführenden zu übermitteln.

Das aber ist eine schwere Aufgabe für denen

notwendigende Lösung zur Zeit noch gar sehr viele Verbindungswege so gut wie gänzlich fehlen. Am besten ist es noch um die Aufgabe großer Hauptteile bestellt, ein neues Thema wird, wenn es Phrasengrenze hat, schon verhältnismäßig leicht gefunden und wir bemerkt, wenn unterschiedene Herausstellung nur so gern durch starke Veränderung des Tempo überboten wo die naturgemäße Verbindung meines Erachtens dennoch besser wäre. Dagegen bleiben noch schlechtere Unterschiede und damit erwünschte Kontraste, wenn man von den großen Umrissen zum kleinen Detail herabsteigt. Wieviele Dirigenten haben es der Mühe für wert, so eine *Kadenz* gehörig, eine Herausarbeitung auch nur der so noch geschlossenen Perioden zu versuchen? Freilich — wer will ihnen darum einen Vorwurf machen angesichts des traurigen Zustandes der musikalischen Formenlehre, wie er heute gelehrt wird! Hat doch auch *A. B. Marx* durch seine geringe Aufmerksamkeit den Gesang zur Erkenntnis aller komplizierteren Formbildungen der Notwendigkeit *Heinrich von Herzogenberg* zu Recht und *J. C. Lobe* durch seine ausdrückliche Bezeichnung der einzelnen zwei Takteinheiten gebildeten Rhythmen als Motive der Verdeutlichung in Sachen der formalen Erkenntnis geradezu hemmend gewirkt, sodaß von dem wertvollen Wissen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hundert Jahre später auch noch einmal eine dunkle Erinnerung mehr übrig geblieben war. Wir haben nachdem *Rudolph Westphal* 1864 zuerst mit Fingern auf die Notwendigkeit antiker rhythmischer Vorstellungsvermögen hingewiesen alle Hände voll zu tun, um uns von den Nöten wiederzugewinnen, auf welchen die Haydn Epoche stand. Sache der Dirigenten aber wäre es in allererster Linie, hier vorzuarbeiten und Unterscheidungsgründen wieder gut zu machen. Aber wo da anfangen? wo die Hebel ansetzen gegenüber einem Übermaß von Unbildung oder Verbildung?

Nun die Sache ist nicht so hoffnungslos wie sie aussieht. Vor allem muß der Dirigent bei sich selbst den Anfang machen seine eigenen Anschauungen von Wesen der musikalischen Form klären und vertiefen. Hat er selbst den Begriff des musikalischen Motivs als einer einheitlich zu verstehenden Größe wirklich erfaßt, hat er sich gewöhnt der Notierung dem Persönlichen entnehmen zu lesen, so werden seine Korrekturen und Zeichenbemerkungen ganz von selbst bestimmter Fassung annehmen, welche den neuen Sänger Unterrichten ohne gedrucktes Bemühungen entmutigen und natürlich werden und Schlüsse der Dirigent selbst von dem schwierigen Problemen der musikalischen Formgebung den »Zusammenschiebungen der Sätze« wie es *H. Chr. Koch* vor mehr als 100 Jahren nannte den Dehnungen, Wiederholungen und Auslassungen von Perioden, keine klare Vorstellung hat wird er freilich selber stumm sein, dem Orchester Ratschläge zu machen. Die Hauptaufgabe des Dirigenten das Studium der Partituren ist also vor allen Dingen dahin zu präzisieren, daß es nicht genügt daß der Dirigent der Partitur entnehmen kann so wie ein Konzertspieler ein Stück auswendig spielen kann ohne von seinem Inhalte ein wirkliches Verständnis zu haben das Studium der Partitur muß vor allem formale Analyse werden, und zwar muß diese formale Analyse auf eine ästhetische Durchbildung basiert sein.

Aber auch die ästhetische Handhabung des Taktschlagens ist, so wie sie heute geübt wird, noch keineswegs einwandfrei. Die ästhetische Betrachtung hat ergeben daß der Charakter des Fließ eines Tonstücks wesentlich vom Tempo abhängt, d. h. von der effektiven *Lenkung* der Zählzeiten in denen das musikalische Leben pulsiert. Diese Zählzeiten können natürlich schwanken etwa zwischen der Dauer einer ganzen und einer halben Sekunde (60—120 M. M.); das wären als schnell noch als langsam wirkende Mittelwerte ist etwa auf 75 bis 80 M. M. = 1 Sekunde zu normieren. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich die Notwendigkeit im allgemeinen weder langsamere Zeiten als 60 M. M. noch schnellere als 120 M. M. zu schlagen, vielmehr Werte wie so viele zu halbieren, d. h. 2 zu schlagen und von Werten wie 120 eine 4 zu einem Schlag (= 30) zusammenzufassen. Leider ist besonders der Laie viel zu schnelle Werte zu schlagen oder verbessert den natürlichen Gesangsgang das der Dirigent in solchen Fällen mit seinem Taktstock ausführt ist nur allzusehr geeignet bei Spielern und Hörern die den Dirigenten selbst eine Ursache zu ertragen, die den Charakter des Stücks auch bewußt getrübt. Leider trifft in vielen Fällen die Schuld für solches Schlagen von Unterteilungswerten der Komponisten welche die ganz richtig eingetragene Metronomisierung falsch kontrolliert haben manchmal sogar indem sie den Zählen nach Halben durch das Allabreve-Zeichen ausdrücklich forderten, aber dennoch Metronomisierungen wie 4 = 92 überschrieben. Es versteht sich von selbst daß ich mit dieser Bekämpfung des Schlagens zu kleiner Werte nicht jene Fälle meine wo der Dirigent zur genauen Regulierung eines rasenden oder strengende anstrengenden Tempos anzeigt. Vor zu langsamen Schlagwerten zu warnen, ist wohl nicht nötig. Vorgekommen ist mir nur ein Fall aufgefallen, daß ein Dirigent das Liebesgrüßmotiv *Lohengrin* schlug. Dessen Abschattierung sich der genauesten Kontrolle wegen allzulanger Dauer entzog. Ich will auch gerade gern die Frage offen lassen ob nicht unter besonderen Umständen die Markierung von »Chevreuse« eine verstärkte Wirkung hervorzubringen vermag. Die Grundlage aber hat darüber kann ein Zweifel nicht Platz greifen, das Schlagen wirklicher Zählzeiten zu eben

zu bilden. Nun haben aber unsere Meister nicht selten für ihre Notierung Taktarten gewählt, welche in Wirklichkeit nur eine einzige Zählzeit enthalten, vgl. z. B. die Scherzi *Beethovens* und besonders auch Presto-Sätze in $^3/_4$, $^3/_8$- $^4/_8$ Takt. Schlägt nun in solchen Fällen der Dirigent nur wirkliche Zählzeiten (was ich durchaus für geboten halte), so hat er nach den Usus fortgesetzt nur Niederschläge zu geben. Man kann im Zweifel sein, ob das nicht durchaus korrekt und genügend ist, da es dem Bilde der Notierung entspricht. Doch steht solcher Annahme ein Bedenken entgegen: der Dirigent begiebt sich, wenn er nur Niederschläge ausführt, eines hochbedeutsamen Mittels der Klarlegung des formalen Aufbaues im Kleinen. Die Unterscheidung der das Tempo normierenden Zählzeiten in schwere und leichte ist von allergrößter Wichtigkeit für das Zustandekommen der wesentlich von der Lage im Takt abhängigen ästhetischen Wirkungen der Motive. Es wäre sogar ein großer Gewinn, wenn der Dirigent in solchen Fällen mehr zur Aufdeckung der rhythmischen Lage thäte als die Notierung direkt verrät. Noch besser wäre es freilich, wenn die Notierung die schweren Taktzeiten jederzeit kenntlich machte: sei es durch Wahl einer größeren Taktart oder durch Unterscheidung von Taktstrichen höherer und niederer Ordnung oder dergl. (wie z. B. *Robert Volkmann* den ritmo di tre battute durch stärkere Striche alle 3 Takte kenntlich zu machen wußte). Alle derartigen Bestrebungen bleiben freilich resultatlos, solange die notorisch falsch gestellten Taktstriche, wie sie in größeren Taktarten (C, $^6/_4$, $^9/_4$, $^{12}/_4$) so häufig vorkommen, nicht überall ausgemerzt werden. Wir befinden uns aber leider noch sehr im Anfangsstadium der Aufbesserung unserer rhythmischen Schulung. Sind wir erst einmal soweit, daß die Grundbegriffe der musikalischen Formenlehre ebenso systematisch gelehrt und Gemeingut werden wie jetzt seit ein paar Jahrhunderten diejenigen der Harmonie, so werden freilich dem Dirigenten ganz andere Mittel zu Gebote stehen, seine »Auffassung« den Orchestermitgliedern mitzuteilen als heute, wo es sich nur um ganz vage Vorstellungen handelt. Immerhin sollte wenigstens kein Dirigent verabsäumen, elementare Dinge von prinzipieller Bedeutung durch gelegentliche Bemerkungen den Musikern geläufig zu machen, z. B. daß die Fanfare im Fidelio nicht zu lesen ist

sondern

und darauf hinzuweisen, daß ersteres ein fortgesetztes Absterben, letzteres ein wachsen, treiben vorstellt. Wenige derartige praktische Winke werden Wunder wirken.

Unbekannte Kompositionen antikisierender Dichtungen.

(Bei Gelegenheit der Aufführung der Äschyleischen Orestie.)

Von Dr. **Leopold Hirschberg** in Berlin.

Die neuerdings erfolgte Aufführung der Orestie des Äschylos hat die Frage nach der Berechtigung derselben, bezw. der Lebensfähigkeit der antiken Werke wieder aktuell gemacht. Im ganzen und großen ist der Eindruck den die gewaltige Tragödie des tiefsinnigen Griechen hinterlassen hat, ein mächtiger und nachhaltiger gewesen. Natürlich darf man nicht mit dem Gedanken ins Theater gehen, ein dem modernen Empfinden vollkommen zusagendes Stück sehen zu wollen. Der gebildete Hörer wird im stande sein, sein Denken und Fühlen in gleicher Weise mit dem grauen Altertum in Einklang zu bringen, wie er es versteht, ein Lessingsches oder Schillersches Drama aus dem Geiste der Zeit, in der es geschrieben ist, auf sich wirken zu lassen. In diesem Sinne speziell scheinen mir alle Modernisierungs-Versuche antiker Tragödien ein gefährliches Unternehmen, das nur vollständig glücken kann. Jedem das Seine! Wenn wir die »Antigone« des Sophokles lesen oder aufführen sehen, so verlangen wir nicht ein Drama im Genre Ibsens oder Tolstojs; und nichts ist leichter und ungerechter, als die heutzutage so vielfach beliebte Art der Kritik klassischer Stücke, daß sie »für unsere Zeit nicht mehr passen«.

Hat nun die »Orestia« schon an und für sich als lebenskräftig sich erwiesen, so hat der Eindruck des Werkes noch dadurch eine Steigerung erfahren, daß die Musik als Mithelferin herangezogen wurde. Die Musik war bei den griechischen Tragödien unentbehrlich; gewöhnlich waren die Dichter auch Tondichter. Leider ist davon so gut wie nichts auf uns gekommen, und so war es notwendig, daß moderne Komponisten in möglichst zweckentsprechender Weise diese Lücke ausfüllten. Die bekanntesten Tonschöpfungen dieser Art, die Musik zu »Antigone« und »Oedipus auf Kolonos« von *Felix Mendelssohn*, werden dieser Forderung in erheblichem Maße gerecht, wenn auch manche darüber spöttelnd die Achseln zucken, die Hauptbedingung, eine würdige Einfachheit, ist erfüllt. Gänzlich verschollen dagegen, und zwar mit höchstem Unrecht, sind zwei in diese Kategorie gehörige Werke von *Carl Loewe*, die, wenn sie auch nur

antikisierende Texte zur Grundlage haben, doch völlig in antikem Geiste komponiert sind.

Das erste derselben, die Chöre zu der antik-griechischen Tragödie »Themistokles« von *Ernst Raupach* war nahezu 20 Jahre in völliger Vergessenheit. Im August 1834 komponiert und mehrmals an der Königl. Oper zu Berlin mit großem Erfolge aufgeführt, aber nicht gedruckt, konnte niemand über den Verbleib des Werkes Auskunft geben. Selbst die sonst so vollständigen Aufzeichnungen *Loewes* in Briefen und Tagebüchern lassen hier vollkommen im Stich. Aber der für die Loewe-Forschung unermüdlich thätige Dr *Max Runze* in Berlin machte es mit Hilfe des Intendanturrates *A. Taubert* im Jahre 1892 in der Bibliothek des Opernhauses ausfindig (7. Jahresbericht des Loewe-Vereins. 10. Jahrg.). Es fand sich daselbst eine Abschrift der Partitur, die Ouvertüre jedoch auch noch im Manuskript vor; beides wurde alsdann der Musiksammlung der Königl. Bibliothek überwiesen. *Runze* fand dann vor einigen Jahren das vorzüglich erhaltene Partitur-Manuskript der Chöre in einer großen Kiste, die auf dem Boden des Stettiner Marienstift-Gymnasiums »versunken und vergessen« stand, und hat es von der Löweschen Familie käuflich erworben.

Die Tragödie ist in *Ernst Raupachs* »Dramatischen Werken erster Gattung«, und zwar in Band 14 (Hamburg 1840) abgedruckt. Athamas, der König von Orchomenos, hat seine erste Gemahlin Ino, des Kadmos Tochter verstoßen, weil sie sich als eifrigste Ménade dem wilden Dionysos-Kultus hingegeben hat, und Themisto, eine Königstochter als Gattin heimgeführt. Mit mütterlicher Liebe wacht diese sowohl über ihren Stiefsohn, den kräftigen, kriegerisch gesinnten Learchos, als auch über ihren eigenen Sohn, den sanften, mehr den Werken des Friedens zugewandten Leukos. Auf einem Kriegszuge aber begegnet dem König die Verstoßene, an der Spitze eines rasenden Haufens von Bacchantinnen, und zwingt ihr einen Becher des berauschenden Gottestrankes zu trinken. Athamas hat, weil er dabei dem Gotte geflucht, das Lob der Rasenden eingezogen, so daß er bei seiner Rückkehr daran denkt, seinem Reiche einen Nachfolger zu geben. Seine Wahl fällt auf Learchos, den Erstgeborenen. Da erwacht in der Brust Themistos zum erstenmal die Eifersucht und der Neid, daß ihrem Sprößling die höchste Würde versagt ist. Der nach Delphi gesandte Bote, der die Heilung des Königs von seinen Wahnsinnsanfällen erkunden soll, kehrt mit dem doppelsinnigen, dunklen Spruche zurück:

> Nicht zu mordende Gott weist während des Königs mit Knechten
> Schwertmüge Herden, wenige schon ihm die heimwerte Rache
> Aber wandelt für Dunkel zerstreut, und Ein heimsteigt,
> Fällt des Jammers Geschoß dahinter den Königen Haus.

Nach heftigen Seelenkämpfen faßt Themisto den furchtbaren Plan, Learchos zu töten. Im Dunkel der Nacht tritt sie in das Schlafgemach der Knaben und stößt den Dolch in das Herz des vermeintlichen Stiefsohnes. Beim Morgengrauen kommt Athamas gekehrt in die Königshalle und verlangt nach seinem Kindern. Da erschallt Weheruf im Palaste — Leukos, der sanfte Knabe, ist ermordet worden. Themisto, in Verzweiflung über ihre gräßliche Unthat, ersticht sich.

Man mag über *Raupach* urteilen, wie man will, dieses Drama zählt durch volle Sprache und erschütternde Tragik jedenfalls zu den besten des fruchtbaren Dichters. Speziell die Chöre, die übrigens niemals handelnd eingreifen, sondern nur entweder als Prolog oder Epilog jedes Aktes auf der Bühne erscheinen, sind von hoher poetischer Schönheit, durchaus in griechischem Geiste, Hölderlin ähnlich, erdacht.

Die Komposition *Loewes* umfaßt 8 Nummern: Die Ouvertüre, mit den Hauptthemen schwungvoll verarbeitendes Orchesterstück, und 7 große Chöre. Diese setzen sich meist aus je 2 weiblichen und männlichen Halbchören zusammen. Gleich im ersten Chor ist der antike Stil aufs schönste getroffen. Das Streichorchester mit Klarinetten, Oboen und Flöten im Verein, begleitet die leichte Melodie des Chores:

> »Freude wohnt im Hause des Königs,
> Freude wohnt im Herzen der Stadt,
> Freudig eilen die blühenden Knaben
> An den Vaters herbstgereifte Brust.«

Anfangs zart nur vom weiblichen Halbchor ertönend, schwellen die Tonwogen zu einem mächtigen Jubelliede nach der Vereinigung aller Chöre an. Bald aber teilen sich diese wieder, in getragener Melodie dringt ein Gebet zu Zeus Kronion, dem Könige und seinem Hause Heil zu verleihen, mystisch und leise, wie um die Götter nicht zu versuchen, erklingen die Worte:

> »In Thaus der Verblichen ist immer die Freude
> Nur ein schon [illegible]«

Aber die freie Stimmung behält die Oberhand, und das Anfangsthema erschallt von neuem. — Der größte Teil des zweiten Chores ist ein sonniges Idyll, ein heiteres Frühlingslied, das nur an einer Stelle einen ernsteren Charakter annimmt, während der dritte eine vorwaltend düstere Stimmung aufweist, die jedoch zum Schluß durch einen herrlich melodischen kurzen Dur-Satz der Sangstimmen (ohne Begleitung) einen wundervollen Abschluß findet:

> »Viele Tugenden haben die Götter
> In der Menschen Seele gepflanzet,
> Aber wecken sie wachen und hüten,
> Wenn der Mensch die Tugenden nicht pflegt.«

Ein merkwürdig klingendes *Zwischenspiel* (zwölf Takte) von Klarinetten und Fagotten, dann wieder der Chor

›Aber das Kind, das Höchste des Lebens,
Mich er mit regem Streben verfolgen,
Jenen Schwerter — das reifere Mahl —

und abermals Nachspiel derselben Instrumente.

Der fünfte Chor steht den Höhepunkt des Ganzen dar, auf ihn bezieht sich auch die einzige Andeutung über das Werk aus *Lorenz* Tagebuch ›Rauscher schickte mir aus Dresden seine antik-griechische Tragödie ‚Themistokles', zu welcher ich die Chöre mit erhobener Empfindung schrieb. Der Chor ‚Es flieht die Nacht' verfolgt mich ununterbrochen. Das fugierte schwarze Figurenwerk der Töne schleppt wie im Winde flatternde Haare und zerfetzte Schattengewänder dem Körper der Stimme nach, welcher voranmelt.‹ Ein dumpfer Paukenwirbel und ein Tremolo der Saiteninstrumente beginnt, dann erschallen starke Hornstöße und die Tenöre und Bässe unisono immer auf demselben Tone a) in harten Trolen, der Frauenchor bringt dieselbe Weise endlich vereinigen sich beide und spinnen das schaurig-schöne Thema weiter aus. Wie beängstigend und erlösend wirkt dann der Schlußsatz von Flöten, Oboen und Klarinetten mit Cello-Solo

›Nacht, nur leuchtet Ihr dort hervorein.‹

Der sechste Chor ist eine kurze rührende Klage um den Tod des Knaben Leukon, vielfach an den Meister ›Der Blumen Rache‹ erinnernd. Es folgt dann der oberste, ebenfalls unisono gesungene Schlußchor

›Es flechten der Menschen die sterblichen Götter‹

mit einem eindrucksvollen Nachspiel.

Es ist von großem Interesse, daß das *Lorenz*sche Werk zeitlich lange vor den *Mendelssohn*schen Kompositionen der ›Antigone‹ und des ›Oedipus‹ liegt. Es wird damit von vornherein den meist zweifellos erfolgten Äußerungen gewisser Kritiker, die in *Lorenz* nur einen talentvollen Eklektiker sehen wollen, die Spitze abgebrochen. Das, was bei *Mendelssohn* etwas gezwungen erscheint, das fast ausschließliche Unisono-Singen des Chores (zur Markierung der antiken Einfachheit), ist bei *Lorenz* nur auf bestimmte Stellen beschränkt und wirkt dadurch unmittelbarer und grandioser.

Das zweite in diese Gruppe gehörige Werk, ein reines Chorwerk nicht für die Bühnenaufführung bestimmt, ist ›Die Hochzeit der Thetis‹, die Übersetzung aus Akt IV der ›Iphigenie in Aulis‹ des Euripides von Schiller. Es ist im Jahre 1841 komponiert und als Op. 120 in hektographiertem Drucke erschienen, vor kurzer Zeit in dankenswerter Weise vom Verleger jedoch neu gedruckt worden. Entsprechend der frühlichen Dichtung ist über das ganze Werk eine sonnige, hellenische Heiterkeit ausgebreitet. Da jauchzen die Chöre zur Schalmey und zum lydischen Rohre, da hüpfen die *lustig* lieblichen Nereiden im Hochzeitreigen. Die ganze Kraft des Balladenschilderers aber zeigt sich bei der Stelle

›Donner Kommt in dem Haus,
Und der schnaubenden Drachen,
Menschen, den ragen Atem,
Kam auch der Centauren Schar.‹

Das stampft und trampelt im Marschtempo mit Begleitung der Pauken und Janitscharenmusik, daß es eine Lust ist. Selbst der sonst so skeptische *Dettkopf* sagt von diesem Werke in seiner Loewe-Biographie (Berlin 1898, S. 71): ›So stolz erhaben klingt die Weissagung von dem kommenden Helden Achilleus, und solch ein goldig strahlendes Kolorit liegt über dem ganzen Bilde, daß uns die Antike in ihm in höchster Gestalt lebendig wird. Ein kleines Meisterwerk!‹ Und selbst die Instrumentation ist hier wohlgewählt, sehr diskret zwar, aber auch das geringste Zuviel hätte die leichten Schwingen dieser Melodie belastet und herabgedrückt.‹

Von der übrigen Thätigkeit *Lorenz* auf diesem Gebiete sei noch kurz berichtet. In erster Reihe stehen die ›Oden des Horaz‹, von denen fünf als Op. 17 gedruckt sind (zwei noch nicht), eine prächtige Sammlung für Männerchöre. Ein Stück der Dido-Scene aus Vergils Aeneis für gemischten Chor, je eine Ode des Pindar und der Sappho sowie mehrere anakreontische Gesänge für eine Singstimme harren noch zum Teil der Veröffentlichung in der großen Gesamt-Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Auch die Komposition der ganzen Polyphem-Scene aus der Odyssee war von *Lorenz* geplant, bedauerlicherweise ist davon nur ein ganz kurzes Fragment vorhanden, das aber eine überraschende Charakteristik und Kühnheit der musikalischen Deklamation aufweist.

Es wäre dringend zu wünschen, daß die erhaltenen Chöre des ›Themistokles‹ dem Publikum bekannt würden. Da eine theatralische Aufführung ja nicht zu erwarten ist, so sollte man das Werk wenigstens im Konzertsaal vorführen, eventuell mit Rezitation des Textes durch eine geeignete Persönlichkeit. Byrons ›Manfred‹ mit der Schumannschen Musik ist ja in dieser Weise erfolgreich zu Gehör gebracht worden; versuche man es doch auch mit dem ›Themistokles‹, dessen musikalische Schönheiten hoch über vielem stehen, was wir in den letzten Jahren über uns haben ergehen lassen müssen!

Musik im Gottesdienst oder nicht?

Von Arnold Schering.

Daß auf meine im Februarheft dieser Blätter erschienene »Anregung«, wie ich die Zeilen betitelte, eine musikalische Bereicherung unseres Gottesdienstes betreffend, die Meinungen auseinander gehen würden, überrascht mich nicht. Ist das doch eine Frage, deren Lösung nicht ohne weiteres klar liegt. Herr Pfarrer Lic. Döhring hat zu meinem darauf bezüglichen scharfgewetzten Artikel »Kirche oder Konzertsaal« Punkte beredet, die in der That der Erwägung wert waren. Ihr scheinen jedoch nicht ausreichend und nur Einrichtung, um die vorgeschlagenen als unbrauchbar zu bewerten. Der Herr Verfasser führt prinzipielle und praktische Gründe gegen jede Veränderung an. Zu den prinzipiellen rechnet er die Unverträglichkeit zwischen Kirchen- und Konzertmusik, er meint nicht gern Kirche und Konzertsaal verwechselt wissen, eine Ansicht, der sich wohl keiner verständigerweise wird entgegenstellen können und die Pflicht der meine ist. Trägt denn aber mein Vorschlag wirklich solch schlimme Verwechslung an sich? Ich glaube doch nein. Wer wagt da es zu entscheiden, ob eine Musik kirchlich oder weltlich genannt werden darf? Soll Kunst und Frömmigkeit zwei so grundverschiedene Dinge sein, daß sie nur unbelastet wirken, wenn die andere erscheint? Mein beim gemeinsamen Vortrage einer angemessenen Kirchenarie natürlich keiner langen Konzertarie (Opernarie) gleich zu setzender Orchestersatz kann Hörern einen ausgebildeten Geschmack sofort an den befrachteten Erzeugnissen modernen Konzertsaales gelehrt werden.

Leider hat sich die musikalische Kunst auf rein natürlichem Wege, im Laufe der Jahrhunderte in den Bau gespalten, die sich als Kirchen- Theater- und Konzertmusik scharf gegenüberstehen und doch in keine Vereinigung dulden. Das war früher anders, da nahm das Volk teil an der Gesamtkunst der Väter, da gab es keine Monstrekonzerte für die Gebildeten, keine Sonntagsunterhaltungen für Auserwählte, da lebte das Volk in Kirche und Haus in seiner Musik und schöpfte wie aus einer unversiegbaren Quelle Andacht und Frömmigkeit aus ihr. Im Gegensatz zu heute, wo der Spalte zwischen Kirche und Kunst — erzeugt durch eine allmählich aber beschleunigte Isolation der ersteren — nicht erschreckend klaffende ist, sind wir offen zu gestehen wir gerechten daß unser Gottesdienst, wie er — in seinen äußeren Umständen — jetzt beschaffen, einem Raume gleicht, dessen Mauern allerdings noch kräftig genug, Zweige und Blüten aber, Träger der fruchtbringenden künftigen Kräfte, so gut wie abgestorben sind. Noch zu Recht *Zeiten* große und bleibe er und war mit den Forderungen eines innigen Protestantismus vereinbar. Heute nicht mehr. Das Überhandnehmen des modernen Virtuosentums, verbunden mit einem unbeschränkten Hervorkehren der eigenen Persönlichkeit, hat daran die meiste Schuld, es modelte den allgemeinen Geschmack derart um, daß in jeder Musik die nicht ausdrücklich polemisierende Polyphonie stört, in der Kirche sogleich etwas Fremdes, Anrüchiges gewittert und gar beim Erscheinen eines Neuen mit dem Herrn Verfasser ein ansprechen des Sachverständigen empfunden wird. Das »Ding an sich« ist gewiß nicht so! Musik bleibt Musik, ob sie von zwanzig oder vieren oder zweien ausgeführt wird. Wenn der herrschende Zeitgeschmack heute seine Unterschiede macht, so bekundet das nur, daß der rechte Zeitpunkt noch nicht gekommen, kommenden aber, daß das Prinzip falsch ist. Sollte das, was jeden modernen der Gemeinde beim sonntäglichen Gottesdienst bewegt, die Hingabe an die Gottheit, das Gefühl der Demut der empfangenden Gnade, Empfindungen, die den gemeinen Mann über die weltlichen Sorgen der kommenden Woche hinwegheben, künstlerisch auch nur in bewegten, virtuosen Gesängen hören aussprechen lassen? Ist es im Grunde genommen, so sehr menschlich und wahrempfunden das Gefühl, das den Einzelnen beseelt, auch durch einen Einzelnen auf erhabene Weise für die Gesamtheit zum Ausdruck zu bringen? Wir sind in Protestantenkreisen noch weit entfernt von den Bestrebungen eines »Cantionalismus«, hätten wir uns doch, ihm irgendwie nahe zu kommen!

Der protestantische Gottesdienst als »That der frommen Gemeinde«! Wurde diese Glaubenstat herrlicher eingeleitet werden können, als durch den feierlichen zur Andacht auffordernden Ruf eines »Priesters der göttlichen Ironie«. Man mag der »priesterlichen« Bestimmung vieler Kunstverbreiter noch so skeptisch gegenüberstehen, ein Hauch der unverwüstlichen Göttlichkeit geht auf jeden über, der sich eingearbeitet und mit Ernst klar gemacht, was Kunst ist und soll. Wenn die Kirche für viele sonstige sorgt, warum sollte nicht auch hierfür Rat geschaffen werden? Daß sie selbst dem modernen Subjektivismus durchaus nicht feindlich gesinnt, geht aus den plastischen architektonischen und malerischen Kunstschmuck moderner Gotteshäuser hervor, in denen das Auge oft ganz andere Ablenkung auf das Persönliche erfährt als das Ohr bei einem maßvollen gesanglichen Ornament.[1])

[1]) S. z. B. in den Schriften der rührigen Dresdner Kunstgenossenschaft, zur Kunst Wiesbadener Künstlerkolonie in Berlin u. a.

Weniger leicht zu überwinden aber nicht unüberwindbar weil den prinzipiellen untergeordnet, scheinen mir die von Herrn Pfarrer *Lenz* angeführten praktischen Bedenken. Der Widerstand der Gemeinden in Bezug auf die Neuerung bedeutet meiner Ansicht nach, falls nicht andere Gründe dazwischen treten, lediglich eine Frage der Zeit. Alles Neue überrascht und wird mit Mißtrauen begrüßt aus dem natürlichen Grunde weil man seine Wirkungen und Endzwecke nicht kennt. Tradition und Gewohnheit tragen, wie hier, das ihrige bei, ihm den Weg zur vollen Entfaltung zu versperren. So käme es denn auf fortgesetzte praktische Versuche an. Theoretisches Kalkul wird wenig helfen. Zeigt das Volk das in solchen Dingen oft sicherer und feinfühliger urteilt, als der hellste Gelehrtenkopf, eine bewußte nicht zu besiegende Abneigung, dann dürfen wir das Neue als der Natur des Gegenstandes widerstreitend belanglos beiseite legen. Aber eben nicht eher, als bis die Praxis es bewiesen. Ein bescheidenes Plätzchen im Gottesdienst, sagen wir vor dem Gottesdienst, um meine Bezeichnung Intermezzium als etwas zu streng gefaßt zu verbessern, für die Kunst zu reservieren — in fünf Minuten läßt sich viel musizieren — dürfte bei gutem Willen und ein wenig Umsicht nicht schwer sein, auch ohne dadurch eine Verlängerung der Handlung herbeizuführen. Im Vordergrunde des Ganzen steht natürlich das religiöse und erbauliche Moment, das sekundäre künstlerisch-ruckwirkende ist durchaus Nebensache, aber eben gleichzeitig eine verträgliche und nützliche. Ich sollte meinen, das Gefühl für das Schöne und die reinigenden Wirkungen der Kunst ist im Volke noch nicht so tief gesunken, daß es sie — in welcher Art auch immer — aus der Kirche als etwas Unwürdiges Profanes verbannt. Wäre das der Fall, dann hätte ich allzusehr als Künstler für meine Kunst, als Idealist für ein Phantom gesprochen.

Wenn auch ich den Grundsatz hege das Beste ist für das Volk gerade gut genug, so liegt meines Erachtens noch nicht genügend Grund vor die oft respektablen Leistungen des Dilettantismus per Bausch und Bogen zu verwerfen. Der gemeine Mann besitzt im Durchschnitt — zum Glück noch nicht jene vornehme Leidenschaft der »Gebildeten« an alles mit mitleidlosem, kritisch-sezierendem Blicke heranzugehen, er wird auch dann noch beglückt sein von dem Gehörten, wenn andere vom »höheren Stande« darüber die Nase rümpfen. Anderseits ist die Mitwirkung von Berufskünstlern — in größeren Städten — gewiß nicht so schwer zu erlangen, wie der hochgeschätzte Herr Verfasser glaubt. Aus eigener Erfahrung weiß ich daß nicht nur große Künstler, wie beispielsweise *Joachim*, sondern auch kleinere stets bereit waren, mit ihrer Kunst zu verstärken und verschönen, wenn die Kirche an sie die Bitte ergehen ließ. Verachten doch auch bei sog. Wohltätigkeitskonzerten die Mitwirkenden auf irgend welches Honorar »ernstliche Musikaufführungen«, wie vorgeschlagen wird, kosten dagegen Geld, weil sie meist einen größeren Apparat und Vorbereitungen bedürfen die nicht gut für umsonst zu haben sind.

Zum Schluß erlaube ich mir die Bemerkung, vorstehende Ausführungen nicht etwa als definitive Verteidigung meiner vorgefaßten Idee verstehen zu wollen, sondern vielmehr als einen weiteren Beitrag zu dem Thema, dessen Erschöpfen doch nur von mehrfach geäußerten Pro oder Contra abhängt.

Lose Blätter.

Musikunterricht und Gedächtniskunst.

Wie eine Erziehung, eine Unterricht nie ihre Zwecke erreichen würde, so ist auch jeder Unterricht, der nicht erziehend ist, der nicht bei dem Mitteilen von Kenntnissen und Geschicklichkeiten auch auf die gesamte Bildung hinzuwirken sucht, sondern in der Jugend oder noch zu erziehenden Subjekten erteilt wird um äußere Abrichtung und Gewinn, ein toter Anhang, ist ein schlechter Unterricht, wenn er nicht so ist, wie er sein soll und nicht lehrt, was er lehren soll, der Unterricht ist also ein Teil der Erziehung, ist Erziehung durch und zur Mitteilung und Erwerbung gewisser Kenntnisse und Fertigkeiten.

Diese anerkannte Wahrheit bleibt aber leider im Musikunterrichte oft ganz unberücksichtigt, die meisten Lehrer sind blos praktische Musiker ohne pädagogische Bildung, sie suchen den Schüler nur mechanisch zu mechanischem Musikmachen abzurichten und so findet der Beobachter nicht selten eine, oft sogar überaurierte äußere (mechanische) Bildung im Vereine mit einer vollkommenen inneren Leere und Unentwickeltheit. Es sind lebendige Spieluhren gebildet, die für sich höchstens die Fremde davon tragen, daß sie ihre Sonate oder Arie so geschickt abspielen wie Brabanter Spitzenklöpplerinnen ihre Spitze. Sehr selten wird es gerademu unmöglich ist es dem späteren Lehrer aus diesem jeden Stamme lebendige Zweige zu ziehen. Ein Lehrer, der die im Schüler schlummernde Anlage zur Tonkunst nicht allseitig zu wecken, zu bilden und zu bilden sucht, der mechanische Abrichtung für höchsten Zweck des Unterrichts hält, verfehlt seinen Beruf nicht, er ist — und wäre er übrigens der geschickteste Virtuose und Sänger — für den Unterricht unbrauchbar. Soll sich der Kunstunterricht zur Kunsterziehung so muß sich Kunstbildung mit Menschenbildung auf innigste verbinden, und es leidet wohl keinen Zweifel daß die Kultur der Gedächtniskraft, welche auf die ganze Geistesbildung einen durchgreifenden Einfluß hat, notwendig auch im Musikunterrichte betrieben werden müsse. Das Auswendiglernen musikalischer Stücke ist durchaus nicht so nachteilig, als man gewöhnlich glaubt, nur muß es methodisch

[illegible] [illegible] [illegible] [

zu / S. Bachs Zeit sagte, wunderbaren Kühnheit. Man wollte einen großen Teil der berühmten Matthäus-passion zur Darstellung bringen.

Von der Passion wurde im Gedenkjahr der ersten Aufführung zwischen der zweiten, die am Eingang stehende Arie Arm, dann nach einem sehr bedeutenden Abstrich der ersten sogenannten Passion Szenen, und der Schlußchor und dessen Umfang nahm etwa über eine Stunde in Anspruch.

Der Anordnung und Bedeutung der Texte wurde Logik und sicherungsvolle Steigerung nachgewiesen und man fand die Verwirklichung des Programmes erfüllt in der es hieß. Das entstehen wird in großer Zusammenstellung erscheinen, daß von normalen Tendenz erfüllt wird.

Der Wirkung war nach allgemeinem Anfang nur sehr bedeutende, sehr schöne. Die einzigen dramatischen Akzente in dem Chören wurden gut gegeben, die Steigerungen wuchtig und besonders war gut sehr schön eingetragen und sicher erfüllt. Es wurde eine bestimmt verschärft, daß die Passion an dem einer Massenaufführung sehr nahe herangerückt hat, daß gewisse bei der beabsichtigten Wirkung des großen Werkes nicht immer günstig gewirkt hat, und man auch einige Sänger hätte Unterschätzen können. Das ein mittlere, wenn eine zweihundertfünfzig Sänger und Instrumental-Individuen dieser herrliche Musik spielen statt der Ausführung der einzelnen Sänger. Es hat nicht gestört, daß Leser [illegible] wurden verschärft angeklärt. Der Mittelsopranist verlangt aber dagegen Ruhe und dem dagegen wünscht eben es mehreren Partien dann die Schärfe und zum Singen durch mehrfachen rund [illegible] und dieses Instrument vom Musikern stand unter keinem Dirigenten, sondern man spürte manchmal nur unter dem die verschiedenen Partituren des unseren Musikvereins unter dem Zeichen des Kapellmeisters Nikisch. Der Chorgesang war prächtig unter den Musikschulen ist und als Ausdruck des Klangs aber war es [illegible]. Das hervorragende Instrument verwandelte sich dem Violin an Kraft, gewaltiger Pfeife und charakteristischen Klang und wo es not that, musizierte es wieder der hellsten Pfeifenchor hervor, während es unter allen Umständen als Fall Instrument der musikalischen Ideale kannte.

Das wird man so sagen als ob es vor der Passion nur und Sangesmeisters begleitet vom Dresdner aufgeführt hätten. Gerade solche Bild einem so ernsthaften Kunstgenuß erfordern wir nicht verschaffen. Wir hatten es doch mit Musik Orchester. Allerdings nun ganz allein so war, denn [illegible] Leistung ist aber absolutes und vom mehr mageren Ende angestellt. Der Violinen der berühmte Akademier Violine dessen Anteil schon gar manchen fremden Kapellmeister [illegible] den mitgen Herbeck [illegible] kennen und unterstützen helfen Neid erweckt hat [illegible] wurde von dem prägnanten der Herren Leiter der auch den Anfänger in so vor kommt, mit überraschend sorgsam bemessener Prägnanz gegeben, aber von auch bei diesem Orchesterwerken schon sagen [illegible] gefunden. Wir rufen bei dem Aufzuges dem [illegible] zur Übersetzung ein schmeichelndes Mark [illegible].

Die Solisten [illegible] Partie in dem ganzen der Aufführung war unter g. [illegible] Harmonium, welches seit dem Jahre 1[illegible] konsequent der ersten überreicht als bedeutendste Rolle zugewiesen und dem Hörbildnerische entnommen darzustellen. Man mag darüber denken wie man will. Ein ganz neuer bewährter Kreuz ist selbstverständlich auch mit dem selbstverständlichen Harmonium nicht gestalten, aber man weiß um besseren Ausdrucksmittel? Und das selbstverständliche Instrument besteht nur in die richtigen Hände zu kommen, um planmäßig zu wirken.

Das hingebenden [illegible] sagt der [illegible] und Hof Abdinger [illegible] die Tri [illegible] gelernt, es ist auch dort in Paris gedacht. Wer wollte was es zu sagen hatten [illegible] unter nur einmal über dem Anschauer und Hingebung viel man mehr als den Kenner unter [illegible] darüber war. Die [illegible] Bedeutung [illegible] nicht [illegible] und zart, [illegible] Alt [illegible] [illegible] [illegible]

hatte der Leiter der Aufführung durchgängig vollkommen Recht, die Chöre *Adonis Tod* und *Preis der Liebe* und Herrn *Max Meyer* (Trier) gewonnen, der sich unter

und anderen vorteilhaft bekannten, wobei namentlich Herr *Meyer* von der Kgl. Hofoper von vorzüglichem Erfolg war.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. Februar. Es gehört Tantum dazu, Werke von Bedeutung nur auch nur das Dasein zeitgemäß vertreten oder durch schöne Interpretation. Man denke nur an die Opern von Spontini, *Fernando Cortez*, *Nurmahal*, *Olympia*, *Vestalin* an die Werke *Gluck's*, *Weber's*, *Mozart's* und manches anderen. Aber *Lortzing* und *Nicolai* sind doch noch zu neue Werke, als daß sie schon wieder ausgegraben und gespielt werden könnten, und gegen die *Meyerbeer*'schen Opern hat sich in neuerer Zeit doch eine Reaktion geltend gemacht, die unter dem Zeichen des Unnatürlichen und rohen Massen gemachten Effekte lange sind, die Musik wieder in ihre Rechte eintreten zu lassen. Es ist daher nicht zu verwundern, daß man sich bei der Wiederaufnahme der Oper *Robert der Teufel* nicht sehr begeistert zeigte, und daß selbst die Anwesenheit des Komponisten, der sich nach langer Zeit wieder einmal hier hören ließ, nicht vermochte, eine Begeisterung hervorzurufen, wie sie sonst bei solchen Gelegenheiten zu Tage tritt. Es mag sein, daß die Oper, wie sie jetzt gegeben wird, nicht mehr ganz dem Original entspricht, daß Einiges gestrichen, Anderes hinzugefügt ist, daß Manches, was früher Effekt machte, jetzt nicht mehr wirkt

[illegible]

Dresden. [illegible]

Paul Frigo.

nach der Umstand Anlaß dich es zu seine Tonwerke dem [illegible] einem Patronus widmete. Alexander Moser [illegible] Aufzeugen mit [illegible] [illegible] [illegible]

Druck und Verlag von Gebrüder Borntraeger in Leipzig.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V. Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 5. Ausgegeben am 1. Mai 1901.

Monatlich erscheint 1 Heft im Umfang von 2 Bogen Text und 1 Bogen Musikbeilage. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen 30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt: Karl Heinrich Graun. Von August Wellmer (Berlin). — Vorschläge zur systematischen Anordnung der Ausschlagnoten für die Ausführung im Klavierspiel. Von M. Arnd Reinfeld. — Übersetzung aus dem Hexaplum Bachs. Von E. Rabich. — Leos Blüher: Eine neue deutsche Bach-Tat, von Karl Voge. — Zu unserer Musikbeilage. — Wie in Hamburg das Volk zum Kunstgenuß erzogen wird, von Wilh. Kahler, Gesangvereinsdirektor. — Musikalische Rundschau: Berichte aus Berlin, Dresden, Leipzig, München, Weimar. Kleine Nachrichten. — Besprechungen. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Karl Heinrich Graun.

Zu seinem 200jährigen Geburtstage.

Von **August Wellmer** (Berlin).

Daß wir in *Bachs* »Matthäus-Passion« und in *Händels* »Messias«, in denen das Passionsoratorium in seiner höchsten Vollendung und die Verkündigung des Christentums in ihrer idealsten Großartigkeit sich zu zwei gewaltigen Denkmalen der Größe menschlichen Geistes und künstlerischer Erhabenheit durchdringen, die beiden Monumentalwerke geistlicher Musik verehren, hindert uns nicht, auch eines dritten Tonsetzers jener denkwürdigen Epoche pietätvoll zu gedenken, der lange Zeit hindurch zu den besten klassischen Musikern gezählt wurde, nämlich *Grauns*. Hat dieser Meister sich auch nicht zu der Hoheit seiner oben genannten beiden Zeitgenossen emporgeschwungen, so hat er uns — um zunächst bei der geistlichen Musik einen Augenblick zu verweilen — dennoch in seinem »Tod Jesu« nach Ramlers Dichtung ein Werk geschenkt, das lange Zeit selbst die Werke Bachs und Händels durch die weite Verbreitung und Popularität, die es erlangte, hinter sich zurückließ und bis auf den heutigen Tag eine höchst ehrenvolle Stellung einnimmt. Wohl haben neuere Kritiker dies Werk oft genug herabzusetzen gesucht, unseres Erachtens jedoch mit Unrecht, denn es enthält eine Menge edelster Gedanken und Empfindungen und behandelt den Gegenstand den Gefühlsstimmungen der Passionszeit gemäß in einer zum Herzen sprechenden Weise. Ein innerer Unterschied besteht insofern allerdings zwischen *Bach* und *Händel* einerseits und zwischen *Graun* andererseits, daß ersterer Meister ein höheres Christusideal haben, indem der Weltheiland uns bei ihnen in seiner ganzen göttlichen Größe und Erhabenheit erscheint, während *Graun* ihn mehr dem menschlichen Empfinden, der menschlichen Teilnahme nahebringt. Das Überfluten des Gefühls und innigste Rührung walten bei ihm vor, keineswegs aber fehlt auch seinem Werke der Ernst, welchen die Behandlung des größten Trauerspiels der Weltgeschichte verlangt.

Nimmt man zu dem Gesagten hinzu, daß *Graun* im musikalischen Leben seiner Zeit überhaupt einen sehr breiten Raum einnahm und im musikalischen Generalstab des Kronprinzen, späteren Königs Friedrich II. von Preußen die interessanteste und vielleicht maßgebendste Persönlichkeit war, so ist Grund genug vorhanden, diesem Meister ein ehrendes Gedenkblatt zu widmen.

Karl Heinrich Graun am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück unweit Merseburg als Sohn eines Accise-Einnehmers geboren, war der jüngste unter drei Brüdern. Sein Vater schickte ihn 1713 auf die berühmte Kreuzschule nach Dresden, wo er beim Kantor *Grundig* den ersten Musikunterricht empfing; später erhielt er beim dortigen Hofkapellmeister *Johann Christoph Schmidt* Unterricht in der Komposition. Da er eine schöne Stimme hatte, so

widmete er sich dem Sängerberufe, und wir finden ihn im Jahre 1725 als Opernsänger an der Hofbühne in Braunschweig. *Graun* besafs einen zwar nicht starken, aber wohlklingenden Tenor und erlangte mit der Zeit eine solche Technik im Gesange, dafs er bei seinem späteren Aufenthalt in Italien den gröfsten Beifall aller Kenner errang. In Braunschweig führte er auch seine erste Oper »Polidoro« auf, der bald fünf andere Opern folgten. Sein Ruhm wuchs dadurch so sehr, dafs der preufsische Kronprinz ihn 1735 nach Rheinsberg an seinen Hof berief. Hier hatte er für die Hofkonzerte kantaten, die aus Arien und Rezitativen mit Orchesterbegleitung bestanden, zu komponieren und solche selbst vorzutragen. Die Texte dazu verfafste der Kronprinz französisch und liefs sie vom Hofdichter *Bellarelli* ins Italienische übersetzen. Werke dieser Art hat *Graun* wohl *funfzig* geschaffen. Als Friedrich II. zur Regierung gekommen war, verwirklichte er seinen längst gehegten Wunsch, in Berlin eine italienische Oper, wie sie Dresden, München, Wien und andere Residenzstädte hatten, zu errichten, hatte er doch während des Karnevals 1728 als Kronprinz im Gefolge seines Vaters einen nachhaltigen Eindruck von den Opernvorstellungen in Dresden empfangen. Nun vergröfserte sich auch *Grauns* Wirkungskreis. Nachdem er im Auftrage des Königs in Italien ein Sängerpersonal engagiert hatte, drückte ihm dieser seine Zufriedenheit dadurch aus, dafs er ihn zum Kapellmeister der neuen Oper ernannte. Als solcher hatte er jährlich zwei Opern zu schreiben, deren Texte der König meist selbst verfafste und aus dem Französischen, dessen er sich ausschliefslich bediente, ins Italienische übertragen liefs. So entstanden wohl 30 Opern, und wenn man zu der grossen Anzahl von Kirchenstücken, die gröfstenteils schon während seines Aufenthalts auf der Dresdener Kreuzschule komponiert worden sind, die Opern, Kantaten und anderen Werke hinzurechnet, so mufs man der künstlerischen Schaffenskraft *Grauns* schuldige Anerkennung zollen. Allerdings gilt auch von seinen vielen Schöpfungen das Wort: Habent sua fata libelli. Bücher haben ihre Schicksale — und das andere: Tempora mutantur (Zeiten (und fügen wir hinzu: Kunstanschauungen) ändern sich. — Eine bleibende Bedeutung im Kunstleben hat sich nur die Kantate »Der Tod Jesu« bewahrt und gelegentlich greift man wohl auch zu des Meisters »Te Deum« (komponiert zur Feier der Schlacht bei Prag), von dem Friedrich der Grofse bekannte, dafs es ihm damals in seiner Lage sehr gut gefallen habe. Der König stellte *Grauns* Verdienste um die Tonkunst überhaupt so hoch und achtete den Künstler auch als Menschen so sehr, dafs er Thränen vergofs, als er den am 8. August 1759 zu Berlin erfolgten Tod desselben erfuhr.

Was war es denn, so fragen wir zum Schlufs, das der Musik *Grauns* zu seiner Zeit einen so grofsen Erfolg verschaffte? Wie *Hasse* in Dresden, so schlofs sich *Graun* in Erfindung und Schreibweise den gleichzeitigen Italienern an. Daher steht bei ihm der fliefsende melodische Gesang überall im Vordergrunde. Daneben fehlt ihm keineswegs die deklamatorische Kraft und selbst nicht der dramatische Flug (man denke nur an die dramatische Wirkung des Rezitativs bei *Graun*). Mag man immerhin Manches selbst in seinem berühmtesten Werk, dem »Tod Jesu«, veraltet und konventionell nennen, so vereinigt auch diese Schöpfung mit einem gediegenen Tonsatz — man denke an die zahlreichen vierstimmigen Choräle oder an die grofse Doppelfuge »Christus hat uns ein Vorbild gelassen« — den Vorzug der Sangbarkeit und einer fliefsenden Melodik. Von seinem grofsen Könige und von seinen Zeitgenossen ward *Graun* als hochverehrter Meister anerkannt, und lange zählte er zu den klassischen Tonsetzern. Ehren darum auch wir sein Andenken! —

Vorschläge zur systematischen Anordnung der Anschlagsarten für die Ausbildung im Klavierspiel.

Von **M. Arnd-Raschid.**

Das Fundament der Technik des Klavierspieles ist der »Anschlag«.

Wenn wir die enorme Verbreitung des Klavierspieles bedenken, das Heer der Musiklehrenden und ihrer Schüler im Geiste überblicken, so mufs uns der Wunsch nahe treten, dafs über eine der wichtigsten Fragen der Klavierspieltechnik: über die Tonbildungs- die Anschlagsweise bezw. die Hand- und Fingerhaltung beim Klavierspiel — als Gewähr für einen zweckmäfsigen Unterricht, Übereinstimmung herrschen möchte! Denn eine gute Bildung des einzelnen Tones ist wie auf dem Gebiete des Gesanges, so auch auf dem des Klavierspieles, die erste Voraussetzung für eine vollendete Leistung.

Aber gerade über diesen wichtigen Punkt machen sich die widersprechendsten Ansichten und einseitige Vorurteile geltend.

Während man hier und da nur die Tonbildung bei »runder« Fingerhaltung als einzig richtige anerkennen zu dürfen glaubt, gestützt auf die oberflächlichste Beobachtung dieses oder jenes öffentlich auftretenden Künstlers, — und den Anschlag bei »langer« Fingerhaltung absolut verwerfen zu müssen meint, — steht man anderenorts auf dem gerade entgegengesetzten Standpunkte.

So begeistert man sich wohl auch für die sog. »natürliche« Anschlagweise, bei welcher die Finger ohne Regel und Zwang sich selbst überlassen, gehalten werden, wie es gerade kommt. Als Unterrichtsprinzip gedacht, ist dies aber verfehlt, denn der Weg zur Freiheit führt nur durch die strenge Gesetzmäßigkeit hindurch.

Wieder Andere dagegen geben der sogen. sog. »gemischten« Anschlagsweise den unbedingten Vorzug. Diese letztere ist ein Ergebnis aus dem gründlichsten Studium ebenso des »runden«, wie des »langen« Anschlags.

Bei ihrer Anwendung werden beide Fingerhaltungen nebeneinander gebraucht, vom ausgebildeten Künstler allerdings oft in nicht leicht für ungeübte Augen und Ohren zu unterscheidender Weise.

Nach der zustimmenden Ansicht erster Pianisten und deren thatsächlicher Ausübung ihrer Kunst, ist dies die einzige »natürliche« Art der Anschlagschulung.

Denn dem Bau der Hand und der Beschaffenheit des Instrumentes nach sind beide Fingerhaltungen, die »runde« wie die »lange«, zweckentsprechend verwendbar. Es wäre daher nicht richtig, die eine oder die andere prinzipiell ausschließen zu wollen.

Diese »gemischte« Anschlagschulung sollte daher als das Ideal für den Unterricht im Klavierspiel gelten. Jedenfalls ist es unumgänglich notwendig — besonders im Hinblick auf die geschichtliche Entwickelung der Anschlagstechnik, welche keine willkürliche oder zufällige ist — den heutigen Unterricht nicht einseitig zu gestalten. Denn ein vollkommener Unterricht soll reiche Mittel mit auf den Weg geben. Möglichst vielseitig — wie dies auch bei der Klaviertechnik im allgemeinen verlangt wird — soll er den Anschlag ausbilden.

»Von der weitgehendsten Schulung des Anschlags, dem Reichtum der zur Verfügung stehenden Spiel- und Anschlagarten hängt nicht allein die dynamische und klangliche Nuancierungsfähigkeit des Tones ab, sondern die gesamte Phrasierung und somit der ganze Vortrag. Eine korrekte perlende Spielweise ist kaum der Anfang eines künstlerischen Vortrags.«

Beide Fingerhaltungen mit den daraus hervorgehenden Spiel- und Anschlagarten sind daher vom Grund aus zu lehren. Um das zwar sehr komplizierte Studium dieser Spiel- und Anschlagarten aber so einfach wie möglich zu gestalten, bedarf es einer methodischen Behandlung und entsprechender Anordnung und Benennung derselben. Aber gerade auch in dieser Beziehung herrscht ein großes Durcheinander.

Mannigfaltige Bezeichnungen werden für ein und dieselbe Anschlagart gebraucht, ebenso wird für verschiedene Arten des Anschlags ein und derselbe Name angewendet.

Ein konsequentes Festhalten an den Allen geläufigen Bezeichnungen für die Grundformen der Anschlagstechnik als alle Nüancen einer bestimmten Spielweise umfassende Gattungsnamen, wäre von großem Vorteil für einen einheitlichen, einen guten Grund legenden Unterricht. Aus den verwirrend zahlreichen Benennungen müßte erst eine beschränkte Auswahl getroffen werden, um klare Bezeichnungen für die Hauptwege der Anschlagstechnik zu gewinnen. Als Bezeichnungen für verschiedene Tonbildungs-Nüancen innerhalb einer der Hauptspielarten werden dieselben selbstverständlich stets ihre Geltung behalten.

Eine möglichst einfache Systematisierung aller gebräuchlichen Anschlagsarten und darauf einfache klare Namen für dieselben, kann nur gewonnen werden, wenn beide Fingerhaltungen mit ihren Ergebnissen unter die gleichen Gesichtspunkte gestellt werden.

Bleiben wir bei dem Ausdruck »runde« Fingerhaltung »lange« Fingerhaltung oder »runder Anschlag« »langer Anschlag«. Die runde Fingerhaltung bringt einen gleichsam runden perlenden Ton hervor, die lange (mit Druck verbunden) den »singenden«, also einen lingerfortklingenden Ton. Deshalb sind die Bezeichnungen »rund« und »lang« ganz zutreffend.

Die Spielarten, welche sich für das Klavierspiel als einzig nötig erweisen, sind in ihren Grundformen die Legato-, Non legato- und Staccato Spielweise.

(Die 3 Abstufungen Legato und Staccato bleiben nicht genügen, schon in Kinderübungen zeigt sich ein charakteristischer Unterschied zwischen Non legato- und Staccato-Anschlag.)

Legato bedeutet gebunden (bei perlender Tongebung man spielt es mit runder Fingerhaltung), dem anderen wäre das Cantabile Cantato), das gesangvolle gebundene Spiel (mit langer Fingerhaltung) zu stellen.

Dem Non legato nicht gebunden (mit runder Fingerhaltung) steht nebenan das Portato, getragen, welches entsteht, wenn man non legato (mit langer Fingerhaltung) »singend« spielt.

Das Staccato abgesprungen, abgestoßen, bei runder Fingerhaltung ist das gewöhnliche pralle, perlende, straffe oder spitze. das Staccato bei langer Fingerhaltung ein klangvolleres, stark abgestoßenes, weiches oder sehr feines, duftiges (Zum Unterschied könnte man dieses »Spiccato« nennen, was ebenfalls »abgesprungen, losgerissen, abgerissen, abgestoßen, deutlich von einander gesondert, abgehoben« bedeutet.)

So finden sich sechs 3 a 3) Spielweisen
1 u. 2. das gebundene Spiel legato,
und das gebundene Spiel mit Singenlassen des Tones cantato,

3. u. 4. das nicht gebundene Spiel non legato, und das ebenfalls nicht gebundene getragene Spiel portato,

5. u. 6. das gestofsene Spiel staccato, teils als perlendes, pralles auftretend, teils als tönendes, weiches (spiccato), je nach dem Charakter des betr. Tonstückes, resp. der betr. einzelnen Passage.

In ein einheitliches System werden sämtliche Anschlags- und Spielarten geordnet, dadurch dafs

1 die zwei Hauptabteilungen

A. Runde Fingerhaltung

B. Lange Fingerhaltung

festgestellt werden, und dafs

2 nach den Gelenken, welche die Hauptbewegung auszuführen haben, drei Unterabteilungen gebildet werden

1 Knöchelgelenkanschlag,

2 Handgelenkanschlag,

3 Ellenbogengelenkanschlag,

welche Unterabteilungen wieder durch die gefundenen drei, bezw. sechs Spielarten in noch kleinere Abteilungen zerfallen.

Übersichts-Tabelle:

Das perlende Spiel (Fallprinzip.) — Das singende Spiel (Druckprinzip vorherrschend.) { das allgemeine Spiel; " gedeckte singende Spiel; " helltönende " "

	A. Runde stramme Fingerhaltung			B. Lange biegsame Fingerhaltung		
	legato	non legato	staccato	cantato	portato	staccato
1. Knöchelgelenkanschlag	legato	non legato	staccato	cantato	portato	staccato
2. Handgelenkanschlag		non legato	staccato		portato	staccato
3. Ellenbogengelenkanschlag	–	non legato	staccato	–	portato	staccato

Eine besondere Abteilung für Fingerspitzenanschlag (resp. Anschlag mittels der zwei vorderen Fingerglieder) erweist sich als unnütz, da derselbe fast nie rein, sondern gewöhnlich in Verbindung mit den anderen Anschlägen gebraucht wird und im Legato in der Jetztzeit überhaupt kaum mehr. Ebenso kommen Anschläge rein aus dem Schultergelenk nur in Ausnahmefällen vor.

Der Unterricht hat mit dem runden Knöchelgelenkanschlag zu beginnen. Wie derselbe die Basis bildet für die gesamte Technik des Klavierspiels, so mufs der runde Anschlag im allgemeinen (der runde Knöchel- Hand- und Ellenbogengelenkanschlag) der Unterbau werden für den langen Anschlag in allen seinen Teilen.

Bevor die runde Fingerhaltung nicht mit einer gewissen Sicherheit beherrscht wird, ist es nicht ratsam zum Studium des langen Anschlags überzugehen. Dasselbe gehört zur zweiten Hälfte der Ausbildung im Klavierspiel und ist die höhere Ausbildung des Anschlags überhaupt.

Während das runde stramme Spiel eine stets streng schulgerechte Arm- Hand- und Fingerhaltung, bei leiser wie lauter, langsamer wie schneller Ausführung verlangt, damit eben dem Tone sein runder heller Klang, sein Perlenreiz bewahrt bleibe, – kann sich der Spieler beim Gebrauche des langen Anschlages jede Freiheit gestatten, nachdem er durch vorausgegangene andauernde korrekte Übungen die veränderten technischen Schwierigkeiten desselben überwunden hat. Er kann das Handgelenk, je nach Bedarf, lose oder fest halten, mittelhoch, tiefer gesenkt oder höher erhoben, mit den Fingern mehr oder weniger ausgestreckt zum Anschlage ansetzen, die Tasten, je nach seiner Absicht, aus der Höhe oder niedriger fassen, er mag sogar, um eine besondere Wirkung hervorzubringen, die Finger vor dem Andrücken auf die Oberfläche der betr. Tasten auflegen, die event. dann »nach innen schlagend«.

Der Finger bezw. die Hand oder der Unterarm soll hier nicht seine hammerartige Thätigkeit ausüben und die Taste gleichsam nur durch den Fall aus eigener Schwere herabbewegen, sondern der Ton soll durch Druckkraft (vom Unterarm ausgehend) erzeugt werden, wodurch die Hämmer sich auf eine veränderte Weise den Saiten anlegen (cf. *Helmholtz*). Dieses schmiegsame Niederpressen der Taste, das Spiel mit »Nachdruck« (»vibrato«), vermag allein den klang- und schmelzreichen singenden Ton hervorzubringen.

Bei konsequenter Durchführung einerseits einer sehr niedrigen Handgelenkhaltung und auf den Tasten aufliegenden Fingern (nahe an die Tasten herangehaltenen Fingern), andererseits einer sehr hohen Handgelenkhaltung und stehenden (beim Anschlage hoch herabfallenden) Fingern, bilden sich aus dem singenden Spiele zwei neue sich scharf von einander unterscheidende Anschlagsfarben heraus.

Durch zweckentsprechende Anwendung der ersten der beiden Haltungen entstehen die gedeckten Klangfarben, ein matteres, tonloseres, verschleiertes Piano für intimere Reize bestimmt,

ein dumpfer dröhnender Ton, — gegenüber dem hellklingenden Farbenton des hohen Spieles mit seinen durchsichtigen, weittragenden Klängen, welchem die zweite Hälfte gewidmet ist.

Einer längeren Abhandlung über den interessanten Stoff muß es vorbehalten bleiben, über das im Verlaufe der verschiedenen Ausführungen nur Angedeutete Ausführliches zu bringen.

Liturgisches aus dem Herzogtum Gotha.

Von E. Rabich.

Die Liturgie in den evangelischen Kirchen des Herzogtums Gotha ist sehr einfach. Eingangsgebet, Introitus und Kollekte, Schriftlesung, Predigtlied, Predigt, Gemeindelied, Schluß, dieser mit Segen, Schlußvers, mit diesem wenigen Namen ist das Schema des Hauptgottesdienstes gegeben. Der Introitus enthält entweder die einfache Salutation: Der Herr sei mit euch, oder kündigt in einem Spruche die Bedeutung des Tages an und kann dann als Introitus im alten Sinne angesehen werden. Dadurch fehlen der gothaischen Liturgie das Kyrie, Gloria patri, Gloria in excelsis, Halleluja, Credo und entweder der Salutation oder der Introitus. An hohen Festtagen wird in den meisten Gemeinden diese Liturgie durch eine Motette bereichert. Das ist alles. Man kann nun nicht behaupten, daß die Gemeindeglieder in ihrer großen Mehrzahl die Magerkeit dieser Liturgie besonders unangenehm empfinden, immerhin läßt sich aber in kommenden Kreisen ein Verlangen nach Hinzutreten nachweisen, und es hat nicht an Versuchen gefehlt, diesem Verlangen zu entsprechen.

Kurz vor dem großen Lutherjahr 1883 traten die Landesgeistlichen Superintendent *Rudloff* Superintendent *Haupt* und Herrlich zum Dr. *Arnoldi* zusammen, um Materialien für liturgische Gottesdienste herauszugeben. Wenn auch auch diese Bestrebungen nur auf Nebengottesdienste hinzogen und der praktische Erfolg dieser Bemühungen weit hinter ihren Erwartungen zurückblieb, so hatten sie doch den Gemeinden gezeigt, daß auch an ungebrochener großer Schatz vorhanden sei, von denen Einzelne die wenigsten bis jetzt eine Ahnung gehabt.

Ein kräftiger Vorstoß zu gunsten einer reicheren Liturgie geschah durch den Oberhofprediger und Generalsuperintendenten D. *Ernst Sauer* der 1884 aus der preußischen Landeskirche kommend, wenig befriedigt am Mangel der Liturgie finden konnte und eine der preußischen nachgebildete Gottesdienstordnung in der Schloßkirche einführte in der Hoffnung, daß hier ein Samenkörnlein aufgehen und einst hundertfältige Frucht tragen werde. Eine gewisse Unterstützung erhielt seine Bestrebung durch den 1884 gegründeten Gothaer Kirchengesangverein, der die prächtigen liturgischen Gesänge von *Karl Franz* mit dem ergreifendsten Herr erklangen ließ und durch die wundervolle Ausführung dieser Gesänge manchen Vorurteil gegen »das neue Preußern Gebimmere« beseitigte. Der Schlußgesang nach dieser Liturgie offenbar sehr nach dem Herzen, aber weitere Kreise scheinen sich dafür nicht zu interessieren. Man wird dies begreiflich finden, wenn man bedenkt, daß ein vollständig gebotener Gottesdienst dann gehört, um volle Befriedigung durch sie zu empfinden und dann deshalb jedermann, der nur einmal in eine bestimmte Kirche geht zu dem Zwecke diesen Liturgie kennen zu lernen sich nicht ein scharfes Urteil über letztere bilden kann, eben weil er in diesem Falle nicht »Gemeinde« sondern »Publikum« ist. Außerdem fallen die Gleichgültigkeit weiter gegen kirchliche Bestrebungen, der Wunsch, sonntäglich nach möglichst kurze dem Gottesdienste, die Vorliebe für das mit Kindheit Gewohnte, völlige Unbekanntsein der Sache bei den meisten schwer in die Wagschale zu gunsten der besprochenen Liturgie. Ein anderer Grund liegt allerdings tiefer. Manche, die nicht auf kirchlich positivem Standpunkte stehen, befürchten, daß diese mit der reicheren Liturgie Dinge kommen werden, zu denen sie sich in ihrem Herzen nicht bekennen können. — eine Befürchtung übrigens, die meiner Überzeugung nach grundlos ist.

Eine richtige Förderung der Angelegenheit versprach die Herausgabe einer Sammlung liturgischer Gesänge zum innern Gebrauch in der gothaischen Landeskirche (Gotha, Thienemann, 1901) durch den Pfarrer *Zillessen* in Friedrichroda. Die Tendenz des Werkes, das gewiß, nach dem Titel zu schließen, schon vor seinem Erscheinen die Zustimmung maßgebender Amtsbrüder des Herausgebers gefunden, hier erwarten daß es eine allgemeinere Anerkennung und Benutzung finden würde. Der Erfolg entsprach jedoch nicht den Erwartungen, wie aus dem nachfolgenden Dekret des Herzogl. Staatsministeriums hervorgeht. Dasselbe lautet:

»Auf das Dekret vom 18. Januar d. Js. eingegangenen Berichte der Ephoralen und Pfarrämter betreffend den Entwurf einer erweiterten Liturgie für die Sonn- und Festtagsgottesdienste der Landeskirche, haben eine so große Verschiedenheit der Ansichten über diesen Gegenstand ergeben, daß das Herzogliche Staatsministerium den gegenwärtigen Zeitpunkt für eine endgültige Regelung dieser Angelegenheit noch nicht für gekommen erachtet und sich auf Weiteres noch darauf beschränken wird, etwaige Anträge der Pfarrämter auf Erweiterung der gegenwärtig üblichen Gottesdienstordnung be-

zuglich Einführung der vorgeschlagenen Entwürfe in der Einzelgemeinde, sofern die Zustimmung der letztern nachgewiesen ist und sonstige Bedenken nicht vorliegen im Einzelfalle zu prüfen eventuell zu genehmigen.

Indem das Herzogliche Staatsministerium der Einreichung dahin gehender Anträge durch die Herzogliche Ephorie entgegensieht, weist dasselbe besonders darauf hin, daß für die reichere Ausgestaltung der Gottesdienste, wie solche bereits durch die von *Haupt*, *Rebling* und *Rudloff* herausgegebenen Materialien für liturgische Gottesdienste erstrebt worden ist, die Mitwirkung der Kirchenchöre unentbehrlich ist und deshalb die Begründung und Weiterbildung derselben in allen Gemeinden des Landes nachdrücklicher erstrebt werden muß. Die Vorführungen des Choral- und Chorgesangs durch die Massen- und Einzelchöre auf den hier veranstalteten Kirchenmusikfesten haben den Beweis geliefert, daß auch in den ländlichen Gemeinden mit verhältnismäßig geringen Mitteln Tüchtiges geleistet werden kann. Es wird nun aber darauf ankommen, die ermutigenden Anfänge auf diesem Gebiet auch auf diejenigen Gemeinden auszudehnen, die zur Zeit noch der Kirchenchöre entbehren, vornehmlich aber auch die bestehenden Kirchenchöre zu regelmäßiger liturgischer Mitwirkung bei den Gottesdiensten heranzuziehen und dadurch für die Gemeinden fruchtbar zu machen, insbesondere auch durch die Kirchenchöre auf die Besserung und Bereicherung des Choralgesangs der Gemeinden hinzuwirken. Wie das Herzogliche Staatsministerium die darauf gerichteten Bestrebungen des Kirchenchorverbands und der einzelnen Kirchenchöre bereitwilligst weiter fördern wird, so erwartet dasselbe auch von den Geistlichen wie von den mit Kirchendiensten betrauten Lehrern, daß sie eifrig bemüht sein werden, durch Pflege der Kirchenchöre die Gottesdienste zu verschönen und für die Gemeinden zu einer Quelle wahrer Erbauung zu machen.«

Aus dem mitgeteilten Decret scheint mir hervorzugehen, daß die ablehnende Haltung vieler Geistlichen nicht eine grundsätzliche ist, sondern daß sie ihre Gemeinde und ihren Kirchenchor nicht für musikalisch geschult genug halten, um die Einführung einer neuen Liturgie wagen zu können. Verbesserung des Gemeinde- und Chorgesangs kann demnach das beste Mittel werden, die liturgische Frage einer glücklichen Lösung entgegen zu führen. Da die Hebung des Kirchengesangs aber die Aufgabe des »Gothaischen Kirchenchorverbands« ist, so hat dieser jetzt die Pflicht, doppelt energisch auf sein Ziel los zu gehen und dabei immer die liturgische Frage fest ins Auge zu fassen, denn es kann ihm gar kein besserer Bundesgenosse entstehen, als die neue Liturgie, weil diese die organische Einfügung des Chor- und Gemeindegesangs nicht nur ermöglicht sondern geradezu herausfordert, was bei der jetzt bestehenden Gottesdienstordnung nicht der Fall ist.

Lose Blätter.

Das erste deutsche Bach-Fest.

Von Rud. Wiegand.

Es fand in Berlin statt. Das ist nun für Musikfeste, wenn man das Festliche dabei betont und dazu auch Zusammenkünfte und Besprechungen der Teilnehmer zählt, ein durchaus ungeeigneter Ort. Konnte doch zu einem Festmahle, das nach dem letzten Konzerte stattfand, nicht einmal der zunächst in Aussicht genommene Saal genommen werden, weil sich zu wenige daran beteiligten. Für das musikalische Gute eines solchen Festes bietet unsere Stadt allerdings mehr als irgend eine andere. Nur hier konnte in drei großen Aufführungen und von drei namhaften Instituten das aufgestellte bedeutsame Programm in so vortrefflicher Art zu klingendem Leben gebracht werden, wie es geschehen ist.

Das große Werk der Bach-Gesellschaft, eine quellenmäßige Erforschung und Veröffentlichung der Werke Joh. Seb. Bachs, war im vergangenen Jahre nach der Arbeit eines halben Jahrhunderts glücklich vollendet worden, als man eine »Neue Bach-Gesellschaft« begründete, die nun des Meisters Werke weiten Kreisen bekannt machen und ihnen zur Aufführung in Konzertsälen und Kirchen verhelfen will. In dem Maße nun, wie man das anfänglich erhoffte und wie es auch wünschenswert wäre, wird sich Bachs Musik nicht verleugnen können. Darüber kann auch die zahlreiche Teilnahme an den drei großen Aufführungen nicht täuschen. Für viele waren sie nur interessante Konzerte, wie manche andere auch. Für viele nur etwas Neues, das man doch kennen lernen mußte. In dem Kirchenkonzerte, das Herr *Otto* leitete, waren viele Hörer, die sonst nie eine christliche Kirche besuchen, in dem zweiten Konzerte erschienen namentlich die Bewunderer des Herrn *Joachim*, im dritten die Anhänger der Singakademie und die den großen Gesangskünstler Herrn *Messchaert* hören wollten. Ob es zu viel gesagt ist, wenn ich behaupte, nur die kleinere Hälfte des Auditoriums wäre des großen Thomaskantors wegen erschienen? Ich glaube nicht. Leider machten sich auch in den Besprechungen einzelner Kunstrichter belanglosere Standpunkte geltend. Mehreren scheint Bach nur wenig zu gelten, und sie behandelten die bedeutsamen Aufführungen recht, nach Gebühr. Bei anderen las man eine Verstimmung über dies und jenes aus den Berichten heraus oder gar eine Parteinahme für diesen oder jenen Leiter der Konzerte. Und doch sollte es sich nur darum handeln, unseren großen und herrlichen, unseren frommen und deutschen *Johann Sebastian Bach* zu feiern und durch diese Aufführungen ihm neue Freunde zu gewinnen. Dabei mußte es dann einerlei sein, ob die Feier — jeder kann darüber doch sein eigenes Urteil haben — noch anders und besser hätte ins Werk ge-

arbeiten und der Musik damals nicht nur dem Worte der Dichtung sondern dem allgemeinen Stimmungsgehalt gewonnen wurde. Daher der Ausdruck, den Text unterlegen. Der Musik war nämlich das Primäre über durch die Wichtigkeit nach der sie sich dann den Text dabei er diese auch oft so schnitt, dass Text passte. Man denke nur an die oft verschiedenen Betonungen des Wortes Heiland bei Händel auftritt. Die so gewonnene Tonmasse wurde nach dem Opernkapellmeister mit der Musik ausgestattet und dann das Wort hinzugefügt. Ist es zu verwundern, dass bei solch unsinniger Arbeitsweise etwas recht Nichts gar häufig bei Worten wie z. B. so sich hat gut fand. In unserer neuen lyrischen und dramatischen Musik ist das Unterlegen eines anderen Textes ganz unmöglich.

Dass der Chor der Singakademie, der mit [illegible] alle Jahre in Verbindung der Matthäus-Passion [illegible] und in den letzten Jahren auch mancher anderen Werke Bachs studiert hat, [illegible] dass er diese Musik so ungemein vertieft [illegible] so gute gebildeten [illegible] Chor-Vereinigung [illegible] Konzert von wenigen Ausgenommen [illegible] Chöre in dem auch das Orchester [illegible] wurde. Die ersten [illegible] sind bei dieser Aufführung gerade [illegible] Leipziger Stadtchoral [illegible] hatten sie beim [illegible] Gesang [illegible] und besonders [illegible] bei Bachschöpfungen [illegible] Chor [illegible] als Vorbilder. August Richter [illegible] und [illegible] und er ist ein [illegible] August [illegible] Johannes [illegible] ist [illegible] August [illegible] dem Tenor und der [illegible] Alto [illegible] Sopranistin Marie [illegible] August [illegible] August [illegible] Kantate. Tenor hatte man den [illegible] August [illegible] und er in Bezug seiner [illegible] verstand, die [illegible]-Meister vorgesehen. Das war eine [illegible] Änderung — [illegible] die Partien [illegible] Chor Stücke [illegible] vorgenommen [illegible] Ist [illegible] durch [illegible] Hardau [illegible] [illegible] dem Wege gelang. Eine [illegible] Partie [illegible] [illegible] Sopran [illegible] Wer [illegible] [illegible] [illegible]

zu veranstalten, bei welchem namentlich das Orgel die Hauptrolle spielt, aber auch Gesangs- und Instrumentalsolisten und gelegentlich Chöre wirken zu diesen Aufführungen mit. Der Eintritt zu denselben ist stets unentgeltlich, sie erfreuen sich eines großartig starken Besuches.

Leider sind aber nicht alle Kirchenbehörden von solch edlem Kunstsinn beseelt. Sagte mir doch erst kürzlich ein Geistlicher, es sei ein Luxus und eine Eitelkeit von der Behörde der Petrikirche, welch letztere ja bisher pekuniär nicht auf starken Füßen steht, daß sie einen Chor habe und daß in der Adventszeit Gesangsaufführungen stattfänden. Der Herr Geistliche kennt offenbar seinen Luther nicht, der da die Musik eine hohe Kunst nennt, neben der nur wenige der Theologie steht. Auch scheint er nichts zu wissen von den Bestrebungen des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland, der doch gerade der thatkräftigen Mithilfe von praktischen Pastoren seine Lebensfähigkeit verdankt. Vielleicht interessiert es den zu erfahren, daß die Berliner Universität unserem vergnügten *A. E. Prüfer* zum Dr. theol. ernannte und zwar lediglich wegen seiner ausgezeichneten Verdienste um die Kirchenmusik. So weiß eine Universität zu dem Künstler die Kunst zu ehren! Erfreulicherweise geht aber die Behörde der Petrikirche anderen Wege weiter, wohlwissend was sie will und warum sie es will und wollen muß. Und so werden sich auch die übrigen Behörden nicht um solche kurzsichtige Meinungsäußerungen kümmern, sondern thun, was sie als ihre Pflicht erkannt haben. Freilich ist nicht alles Heil von der Musik zu erwarten, aber es genügt ja auch, wenn die Leute aus anderen Volksarten zu solchen heiligen oder gar Gesang-Aufführungen kommen und sich erbauen. Oft mögen sie dann für solche Genüsse empfänglicher Gemütern die heiligen Klänge einer Kirchenmusik länger nachklingen, als bei anderen, die sich von einem Genusse in den anderen zu stürzen in der Lage sind und sind jeden auch schnell wieder vergessen.

– –

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. April. Das Osterfest brachte dem Musikleben eine Zeit der Ruhe, die vorübergehend nur bald nach dem Feste wieder einer regen Thätigkeit wichen sollte. Die K. Sächs. Hof-Oper gab den Camille St.-Saëns'schen Opern-Schwan und Tod, die durch Liszt so manch erhebende Feier und Weihestunde in Weimar im Jahre 1877 auf der Bühne kam und später (1892) in Mannheim und dann auch in Paris gegeben wurde, nun wo sie den Weg zu mehreren deutschen Bühnen fand. Dem ehemaligen Organisten der Kirche Madeleine lag ja die geistliche Oper nahe. In strenger musikalischer Schule vorgebildet und für den Instrumentalkomponisten besonders begabt, hat er denn auch in seiner Oper so manch Edles und gutes Neues geschrieben und ist ein klangliches Orchester gegeben. Es kommt nur an einer Stelle auch einmal zu Entgleisungen ins theatralisch-pervertierte Zug zum Ausdruck. Sonst sind die Gesänge naturwahr, was die Chöre anbetrifft, der Volkschor phrasenhaft, wenn nur gesagt sein will, daß sie keine persönliche Musikgestalt haben. Also unterscheidet die Gesänge von der Oper dies dort erklärt, hier durch gesprochen wird, daß dort die handelnden Personen auch durch die Seele des Komponisten sprechen lassen, hier aber noch aus dem eigenen Innern singen. Wie die einzelnen Personen so der Volkschor. Die Juden sind bei St.-Saëns musikalisch nicht aber kaum von den Philistern verschieden. Jene werden als die Frommen harmonisch reicher bedacht, denen, als der Samariterin ergeben ist mehr Melodie merkt. Zu kräftiger der Stimmung voll ausdrucksvoller Musik kommt es kaum. Weder jubeln die Juden so begeisterungsvoll, noch jauchzen die Heiden, wenn sie der Ungeheuer begehren. Da fand doch Händel für sein Oratorium noch andere Töne. Wie klingt es gleich seinem Anfangschor: Erschallt, Trompeten, so kräftig und hell anstimmen und Samsons Klage, Dalilas Lockruf, der klagenden Ihr Thränen fließt — kurz alles ist in dem alten Oratorium kräftiger und ausdrucksvoller gestaltet als in dieser Oper — schwach ist ferner auch das Tanzbuch und voll des alten Opernendings. Die Personen gehen und kommen nicht nach dramatischem Gesetze, sondern damit nun die eine, nun wieder andere singen können. — Mit wenigen Strichen sei nur der erste Akt geschildert. Traurende Juden erfüllen den ganzen Platz vor dem Tempel zu Gaza, als ob da gar keine Philister wären. Dann tritt der Satrap gegen sie auf und wird von Samson erschlagen. Anstatt den Vorteil zu benutzen und nun weiter zu kämpfen und den Tempel zu erstürmen, stehen alle Juden bei, und der Philister Volk macht mit ihren Frauen an, der den Gefallenen umstehen und besammeln. Ein Bote kündet die Juden hätten gesiegt — wo und wer weiß man nicht — und klären darüber. Aber waren doch schon da! Da verschwinden die Philister wieder und Juden nehmen ihre Harfe zur Hand und recht trübe Danksprüche zu singen. Plötzlich öffnet sich wieder der Tempel und Dalila, Delila mit einer Schar reich geschmückter Tänzerinnen heraus. Die Töchter der Philister betreten ihren Reigen ein Fest. Im zweiten Akt besucht Samson die Geliebte in ihrem Hause am Bache Sorek. Dem sich erhebenen Bedenken weiß aber sie Hohnworte zu und übt ihn seinen Aufgegriffen Blinden führt er in sein Haus nach. Bald erscheint sie auf dem Söller und schmeichelt sein abgestumpftes Haupthaar, ihn gefügig zu machen. Das gelingt. Samson kann seine Stärke wieder. Der dritte, auch musikalisch schwächste Akt bietet hauptsächlich nur Ballett, während man ein recht bombastisches Volksfest erwartet. Samson führt zwei dicke steinerne Säulen zusammen und den Tempel ein. Das war sicherlich nicht ungefährlich angewendet und die Oper schließt in wahrer Weise mit einem ungeheuren Krachakkorde. Die ganze Inszenierung war sehr zu loben, obgleich gegen manches Bedenken geäußert werden mag, war ungenügend. Wenn jedoch, aber nicht im Sinne der alten Zeit und des fremden Volkes. Der Palast Haus z. B. erinnert an die feine Villa eines reichen Bankiers. Die Tänzerinnen trugen die prächtigsten modernen Stoffe und tanzten nach der großen Ballette, wie sie die neueste Zeit hervorgebracht hat. Nichts war eigenartig, nichts konnte uns wirklich nach Gaza und zu seinen alten Bewohnern versetzen. Wie freudig hätte das sein können. So haben wir hier eine Inszenierung des »Zauberflöte«, die uns wirklich in eine ganz fremde Welt versetzt. — So fehlt es in unserer Musik heute ausgeprägte Persönlichkeit. So ist eine Art Mosaikbau, ein wenig mit Rubinstein grauer Färbung versehen. Der Beifall für das Werk erschöpfte am ersten Abende ungewöhnlich spärlich, auch dem 2. Akte

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Weimar [illegible]

– *Hofkapellmeister a. D. Max Schmidt* hat die große Messe in C-moll (K. V. 427) von Mozart, welche der Komponist nicht vollendet hatte, nach Ergänzung des Benedictus, Sanctus und des Schlusses Osanna durch andere Sätze Mozarts wieder so dirigierfähig gemacht, daß sie jetzt als vollständiges Werk vorliegt, dessen Aufführung sogleich (1. Weihnachtstag) in Aussicht genommen ist. Die Herausgabe besorgen diese Woche die beim Messen Komponisten Breitkopf & Härtel.

August Klughardt hat die neuen Orchesterstücke (Jubiläums-Marsch, Ouverture zu Iphigenie in Aulis, Ouverture zu Hermann und Dorothea, Ouverture zu Hamlet, Ouverture zu Iphigenie in Tauris, Ouverture zu Penthesilea, Ouverture zu Hermann und Dorothea, Ouverture zu Hamlet, Ouverture zu Iphigenie in Tauris, Ouverture zu Penthesilea) seines Opus 40 bei Carl Rieter-Biedermann in Leipzig erscheinen lassen.

Anton Dvořák (Prag) wurde zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste ernannt. Eine Auszeichnung, die damit zum ersten Male einem Musiker zu teil wird.

Berlin. Das am 1. Januar 1892 beginnende Jahrgang dieses Blattes wird *A. Niggli* in Verbindung mit *Hermann Kretzschmar* in Leipzig redigieren. Der bisherige Redakteur, *Dr. Ludwig Ramann*, wird seine Thätigkeit für dasselbe nur noch bis zum Schlusse des laufenden Jahrgangs fortsetzen.

Berlin. Am Montag den 2. April starb der Professor *Hermann Wolf*, der sich um das Musikleben Berlins große Verdienste erworben. Wolf war ein gediegener Musikkritiker und ein Konzertveranstalter, welcher es zu hoher Blüte

Leipzig. Schüler des hiesigen Konservatoriums führten soeben in Stadttheater die „Furien des Aeschylos in der Übersetzung von Kirchhoff und mit der Musik des Komponisten von Herzogenberg vor sich auf.

Meiningen. Der evangelische Kirchenchor (Leitung Musikdirektor *Lederer*) führte am Charfreitag das Oratorium „Auferstehung und Gethsemane" von Friedrich Schneider auf.

Besprechungen.

Neue gedruckte Werke von A. Rubinstein.

Vor einiger Zeit kamen in den Buchhandel zu Darmstadt neue Werke *Antonii Rubinsteinii* zur Ausgabe, deren stattliche Anzahl wir zu verzeichnen haben. (Im Verlage des Herrn [illegible] bei [illegible] Opus und Nummer Leipzig. Moskau Bodenmeyer und [illegible] Orchester Berlin, Bote & Bock). Seitdem *A. Rubinstein* vor einigen Jahren nach Darmstadt übersiedelte, hat er hier und anderwärts eine bedeutende Gemeinde seiner Anhänger um sich gesammelt, welcher seinem Talente ungetrübte Bewunderung zollt. Seine Universität [illegible] durch mehr [illegible] die gediegene Bearbeitung seiner Lieder jedoch über [illegible] von *A. Rubinstein* auch dort mit großen Schwierigkeiten angekämpfen, [illegible] und mehr zu der Anerkennung gedrungen, seinen Schöpfungen [illegible] seinem Meister auch den Weg in die [illegible] Kreise mehr als bisher erschließen zu wollen. Einige Kunstkompositionen [illegible] Stücke und eine geistige Sonate [illegible] der Veröffentlichung auch zu wecken, hat *Rubinstein* neben und seinen neuen [illegible] Opern neue Freunde werben. Nur in den Opernhäusern hat [illegible] gewonnen von dem [illegible] Künstlers, bei der Liebe zu Richard Wagner, den Dresdner Meister und Peter Cornelius und einen [illegible] Ernst Genée, die Bahn gebrochen [illegible] nicht erreicht. Als Kapellmeister könnte ja doch nicht in Bayreuth dirigieren und so kommt vielleicht durch [illegible] mehr auf das Gebiet der reinen Musikkunst zu gehen.

Es scheint fast, als wolle *Rubinstein*, vielleicht [illegible] seine Opern mehr schreiben. Ich glaube gar nicht, auch persönlich mit einem [illegible] wünsche es deutlichen Einblick der Musiker recht wünschenswert [illegible]. Gerade diese unserer Opernbühne Mängel [illegible] bei dem gegenwärtigen Kunstbetrieb im Theater recht [illegible] sich ja oft genug [illegible], wie Wagner eigentlich gedacht habe. Aber *Rubinstein* ist keine Kraft, [illegible] gut zu schreiben nach der Sprach sprechen [illegible] seine Kunst an sich [illegible] wie nach [illegible] gehört und [illegible] wahre Anerkennung [illegible] sich den nach unserer Anschauung [illegible] die Bühne [illegible] erhalten werden. Ihm selber [illegible] was noch sagen darf [illegible] es eigenen geben kann, mag die [illegible] schöpferische Empfindungen werden [illegible] die Bühnenwerke [illegible] zur Übersetzung. Wagner Werk und Weise von *Rubinstein* Opern pflegen [illegible] sehr leichten [illegible] sie anderen, die von den Mann und den Meister [illegible], wenn aber [illegible] sein Weg *Rubinstein* immer die Besten unserer Kunst geführt hat. Das können, wenn es noch wäre nach der [illegible] Werke darüber, was diesen hier nur einigen Worten die Rede sein soll. Der Verwendung der [illegible] einigen [illegible] Lieder mit Opus [illegible] [illegible] gewinnender Empfehlungen für das gemeinschaftlich [illegible] Konzert ist mit Freude zu begrüßen. Voraussetzung ist dabei nur, daß der Textwort der [illegible] Poesie, in der auch das Wort gelegt wird [illegible]. *Rubinstein* seinen Vortrag [illegible] hier Klopp gleichsam [illegible], ohne daß er seiner Komposition durch [illegible] Zwang und Künstelei [illegible] würde.

Reich und [illegible] schließlich haben [illegible] Lieder [illegible] [illegible] gewaltiger Mittel gezogen, die Stimmung zu heben, zur klaren Nachahmung hat aber harmonische Poesie dort, wo sie Unklarheit Klang. Alles das bezieht sich auf die Folgende von Lieder [illegible] [illegible] Überhaupt ist [illegible] Lieder [illegible] gegeben.) Der Inhalt der [illegible] Texte sind in der gleichen Weise gewählt, wie den [illegible] der [illegible] Meyer [illegible] [illegible] Heyse [illegible] [illegible] Rückert, der [illegible] Komponisten [illegible] [illegible] der [illegible] Lieder [illegible] [illegible] Heyse [illegible] [illegible] Rückert [illegible]

Über die Anforderung der wenigen Worte [illegible] Begleitung ist Verschiedenes zu bemerken. Gegen Ende Adagio und Chor [illegible] Hauptmotiv [illegible] hätte vielleicht unterbrochen und nicht von der ersten Chorgruppe aus. Der Anfang wirkt hier in seiner knappen Fassung geistig vertiefter. Mehrfach von der hohen Dominante aus der so [illegible] gelegten Figur [illegible] nach Cmoll. Der letzten Takte wegen Ass, was an dieser Stelle [illegible] Hauptmotiv gab die [illegible] nicht schwungvoller zum Ausdruck gebrachten Hörnerstimmen [illegible] Es [illegible] Begleitung [illegible] Es gingen drei Pfeifen (hervorragend [illegible] Moll-Terz der Hauptmotive [illegible]) Es dem [illegible] Tonfall. Von dieser Einleitung nicht der [illegible] Beginn. Wie Motiv Klopfstöcke hat gehört [illegible] nicht angebrachten Gegensatz. Es ist zu bedauern, daß Mendelssohn seinem Meisterwerk Anfang beigefügt hat. Die Idylle [illegible] und die [illegible] entschädigen [illegible] Harmonisierung der Worte lassen bei einer [illegible] Aufführung der gewaltige Eindruck, den sie sich [illegible] wohl kaum verfehlen können. Man [illegible] bei der Aufführung aber in einer Linie [illegible] bei dem Wechsel der Tempi das Intervall [illegible] Änderung erleidet. [illegible] Spiel verändert [illegible] und über [illegible] ist in [illegible] Weise [illegible] zu folgenden. Wiederum ist der Mangel an [illegible] Begleitung [illegible] [illegible] Instrumente bedauert, und es genügt [illegible] [illegible] [illegible]

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof ERNST RABICH.

V. Jahrgang. 1901.

No. 6.
Ausgegeben am 1. Juni 1901.

Monatlich erscheint
1 Heft von 2½ Bogen Text und 1 Bogen Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 5 gesp. Petitzeile.

Inhalt: Rudolf Palme. Von Moritz Vogel. — Ludwig van Beethoven und die Violinkomponisten. Von Dr. Otto Klauwell. — Neue Bücher: Neue gemischtchörige Chorordnung, von Ernst Rabich. — Ernst von Elterlein-Gedächtnis-Forschung, von Dr. Wilhelm Nagel-Darmstadt. — Kirchenmusik im Königreich Sachsen. — Wagner-Aufführungen in München. — Musikalische Rundschau: Berichte aus Berlin, Dresden, Hamburg, München. — Kleine Nachrichten. — Preisaufgaben. — Briefkasten. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Rudolf Palme.

(Mit Bild.)

Von **Moritz Vogel.**

Zu den deutschen Plätzen, die in musikalischer Beziehung ein besonderes Ansehen genießen, gehört unstreitig auch **Magdeburg**. Bekannt ist, daß bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein reges musikalisches Leben daselbst herrschte, veranlaßt durch die Thätigkeit *Johann Heinrich Rolles*, dessen Oratorien hier ihre ersten Aufführungen erlebten, und zwar unter allgemeinster Teilnahme, die so weit ging, daß sich diesen von *Rolle* selbst ins Werk gesetzten musikalischen Veranstaltungen nicht nur die »geschicktesten Musiker«, sondern auch die gebildetsten Liebhaber anschlossen; unter letzteren Männer von erstem Range und Stande«.[1]) Das mag heute anders sein, insofern, als in M. wie überall das berufsmäßige Musikertum dominiert, aber das künstlerische Leben hat dadurch an Bedeutung nichts eingebüßt. Im Gegenteil: Vorzügliche Konzertinstitute vermitteln ausgezeichnete Orchester- und Virtuosenleistungen, große Chöre wie der *Reblingsche* Gesangverein u. a., erschließen das Gebiet der Vokalmusik neueren und älteren Stiles, und gediegene Tonsetzer sorgen dafür, daß der Ruhm der Stadt auch nach dieser Seite hin gewahrt bleibe. Insbesondere ist es die **geistliche** Musik gewesen, die zu allen Zeiten eine hervorragende Pflege in M. gefunden hat. Nächst *Rolle*, *Mühlig*, *Wachsmann* und anderen älteren Componisten, haftet unser Interesse in dieser Beziehung besonders an dem Altmeister *G. H. Ritter*, dessen Bedeutung für das Gesamtgebiet der Orgellitteratur unbestritten ist. (Auch dessen Amtsnachfolger *Th. Forchhammer* genießt als Autor von Orgelmusik bereits einen geachteten Namen.) Unter den vielen Schülern, die *Ritter* gebildet hat, ist *Rudolph Palme* einer der bekanntesten. Von vielen heute ausschließlich als Sammler gewürdigt und genannt, hat *Palme* in seinen jüngeren Jahren nicht nur als Orgelspieler Vorzügliches geleistet, sondern auch wertvolle Sachen für die Orgel geschrieben. Manche unserer älteren Leser werden sich erinnern, dem Namen *Palme* in früheren Jahren wiederholt auf den Programmen des allgemeinen deutschen Musikvereins begegnet zu sein, so 1873 in Leipzig, 1880 in Magdeburg, wo er mit bedeutendem Erfolge seine Choralsonaten Op. 12 u. 27 zum Vortrage brachte. Einige wenige Klavier- und Gesangkompositionen und sein äußerst praktisches Büchlein »Der Klavierunterricht im ersten Monat« abgerechnet, galt seine erste künstlerische Thätigkeit durchaus der Orgel, für die er verschiedene Hefte **Choralvorspiele** (Op. 7, 11, 23 u. a.) schrieb,

[1]) Wenn den Mitteilungen zu trauen ist, die *Friedrich Rochlitz* in »Für Freunde der Tonkunst« (Bd. 2) über Rolle macht, so hat er oder sein Gewährsmann, bei solcher Gelegenheit sogar einmal einen »Obersten a Staatsuniform mit seinen Orden geschmückt« an der Violine thätig gesehen.

denen später seine grofs angelegten Sonaten und seine umfangreiche und erschöpfende Orgelschule Op. 57 folgte. Letztere erschien in 3 Bänden und zeigt uns den Komponisten als einen mit der Technik des Instrumentes sowohl, wie auch mit der musikalischen Komposition allseitig wohl vertrauten Musiker, ein Urteil, welches in hervorragendem Grade auch von dem aufserordentlich verbreiteten Sammelwerke »Der angehende Organist« gilt, dem Reichhaltigkeit und Gediegenheit wohl niemand absprechen wird. Mit den letztgenannten überaus fleifsig gearbeiteten Werken stehen wir bereits in der Schaffensperiode *Paine-Hesse* die für die verschiedensten Gebiete der Kunst so fruchtbringend werden sollte.

Nachdem die Schätze der deutschen Musik im Laufe des verflossenen Jahrhunderts in einer Weise angewachsen waren, die selbst dem kundigen Auge den Überblick erschwerte, da kam die Zeit des Sammelns und Sortierens. Es entstanden die billigen Ausgaben *Hallberger, Holle, Peters, Litolf* u. a., die aber zunächst und zumeist den Zwecken der Instrumentalmusik zu dienen bestimmt waren. Die Lust am Gesange, in Verbindung mit dem mächtig aufstrebenden Vereinswesen, verlangte ein gleiches Vorgehen auf dem Gebiete der Vokalmusik. Hier nun setzte, neben so manchem andern Herausgeber, *Paine* mit seinen Sammlungen für fast alle Arten des Gesanges ein, die seinen Namen bald bekannt und beliebt machen sollten. Der junge, rüstige *Max Hesse*, als Verleger jedenfalls eine genale Natur, wufste die beiderseitig geplanten Unternehmungen in das gedeihliche geschäftliche Geleise zu bringen, dessen sich beide der Autor und der Verleger, heute, nach mehr als zwanzigjähriger gemeinsamer Thätigkeit erfreuen dürfen. Es ist kaum möglich, hier alle die verschiedenen Sammlungen *Paines* namhaft zu machen. Nur einzelne, die wir im eigenen Gebrauche schätzen gelernt haben, seien hervorgehoben. Beginnen wir mit der geistlichen Musik, so müssen zunächst die »Festglocken«, Teil I und II, erwähnt werden, vierstimmige kirchliche Gesänge leichtesten Stiles, die infolge ihrer Gefälligkeit und Brauchbarkeit allenthalben eingebürgert sind. Höhere Anforderungen stellen die »45 Festmotetten«, wie jene für gemischten Chor gesetzt und mit vielen, gröfstenteils vortrefflichen Originalkompositionen ausgestattet. Eine sehr willkommene Ergänzung zu dieser Sammlung bilden die »80 Motetten für die festlose Zeit«, die neben gediegenem Alten gleichfalls verschiedenes Neue bringen und der Beachtung der Herren Chordirigenten ganz besonders empfohlen zu werden verdienen. Die Sammlung hat herrliche Stücke aufzuweisen, Stücke, die sich, einmal eingeführt, geradezu unentbehrlich machen. Aufserdem hat *Paine* an Sammlungen, speziell für kirchliche Zwecke, noch herausgegeben für Männerchor »Psalmen- und Harfenklänge«, leichter, und »46 Festmotetten«, schwieriger und nur Originalkompositionen enthaltend, und endlich noch für dreistimmigen Kinder-, Frauen- oder Männerchor die Sammlungen »Der kirchliche Sängerchor« und »Feierklänge«. Seine »66 zweistimmigen kirchlichen Gesänge mit Begleitung« sehr praktisch und für Kirche und Schule gleich nützlich, können als Übergang gelten zu den Unterrichtswerken für Gymnasien, Realschulen etc. *Paine* hat auch nach dieser Seite hin den verschiedensten Bedürfnissen Rechnung zu tragen gesucht und dabei manchen glücklichen

Wurf gethan. So enthalten die Sammlungen »Sangeslust« und »Sang und Klang« vierstimmige dem Stimmumfange nach sorgfältig abgewogene Gesänge, doch mit dem Unterschiede, daß »Sang und Klang« den in Realschulen z. B. oft mangelnden Tenor durch eine dritte Knabenstimme ersetzt, während »Sangeslust« den üblichen vierstimmigen Satz aufweist. Auch der dreistimmige gemischte Chor (Sopr. Alt und Baß) kommt zu seinem Rechte, und zwar in den »130 Gesängen«, mit denen der Autor wiederum besonders den Realschulen hat dienen wollen. Der »Deutsche Sängerschatz« bringt vierstimmige Männerchöre für Seminare, Gymnasien etc. Selbstverständlich fehlen auch die Sammlungen für Töchterschulen und Lehrerinnenseminare nicht. Sie liegen vor in 2 starken Bänden betitelt »Alte und neue weltliche und geistliche Frauenchöre«, von denen der erste dreistimmige, der zweite vierstimmige Gesänge enthält, darunter viele interessante neue Kompositionen. Ein besonderes Wort der Empfehlung verdient die »Auswahl vorzüglicher Chorstücke« für Gymnasien und Realschulen, 10 Hefte, in der sich *Palmer* der dankenswerten Aufgabe unterzogen hat, bekannte und beliebte Chöre aus Oratorien von *Bach*, *Händel*, *Mendelssohn* u. a. für Schulchöre einzurichten und sie um ein Billiges (das Stimmheft 10 Pf.) zugänglich zu machen. Die Sammlung liefert viel brauchbaren Stoff, und zwar für die verschiedensten Zwecke, so daß sie allseitiger Beachtung empfohlen werden kann.

Was *Palmer* an Sammlungen für Vereine herausgegeben hat, ist so allgemein bekannt, daß wir uns ein Eingehen auf diesen Teil seiner Thätigkeit wohl ersparen können. Das »Allgemeine Liederbuch für deutsche Männerchöre« (die älteste *Palmer*sche Sammlung) hat bereits die 15. Auflage hinter sich, »In Freud und Leid« die vierte. Ähnlichen Erfolg hat das »Deutsche Liederbuch für gemischten Chor« aufzuweisen, das bereits in 9. Auflage erschienen ist. Eine Fortsetzung zu dem beliebten Werke bilden die »Liedersträuße I u. II«. Jüngeren Datums sind die »Preisgekrönten lustigen Lieder für gemischten Chor«, ein Pendant zu »Scherz und Humor« für Männerchor. Die letzte Darbietung *Palmers* war, soviel wir wissen, das Liederbuch für Gesellschafts- und Familienkreise« 163 ein- und zweistimmig gesetzte Volkslieder mit Begleitung, die ihren Weg in die große Öffentlichkeit voraussichtlich nicht minder sicher finden werden, wie all das Viele, was ihnen vorausgegangen ist.

Im ganzen mögen es wohl an die 30 Bände sein, die auf diese Weise entstanden sind. Viel Fleiß und Erfahrung, viel pädagogisches Geschick und viel musikalisches Können steckt in diesen Arbeiten. Denn das muß bei der Beurteilung *Palmers* als Sammler immer im Auge behalten werden. Er reiht nicht wie so mancher andere Herausgeber an seine Aufgabe nur notdürftig heran, sondern er steht ganz auf der Höhe derselben, das beweisen seine eigenen Beiträge, mit denen er gezeigt hat, daß er imstande ist, nicht nur trefflich zu sichten und zu arrangieren, sondern auch als selbständig schaffender Tonsetzer Tüchtiges zu leisten. Wir denken hierbei besonders an verschiedenen Motetten *Palmers*, die uns durch den Gebrauch lieb und wert geworden sind. Man kann also nur wünschen, daß ihm zu fernerer Bethätigung auf dem mit so vielem Erfolge bearbeiteten Gebiete musikalischer Produktion noch lange Gesundheit und Kraft erhalten bleibe.

Über *Palmers* Lebenslauf ist mit wenigen Worten berichtet. Geboren 1834 zu Barby, wo sein Vater Lehrer war, widmete er sich nach seiner Schulzeit gleichfalls dem Lehrerberufe und besuchte zu diesem Zwecke das Seminar zu Magdeburg, wo er auch, wie schon bemerkt, besonders durch *Ritter* seine musikalische Ausbildung fand. Seit vielen Jahren ist er Organist an der Heiligen-Geistkirche daselbst, daneben auch als Dirigent und Musiklehrer thätig. Im Besitze dieser seiner Stellung und als musikalischer Autor hochgeschätzt, gelangte er nach und nach zu den Würden eines königlichen Musikdirektors und Professors der Musik. Möge ihm, dem trefflichen Künstler und liebenswürdigen guten Menschen, ein recht heiterer Lebensabend beschieden sein.

Ludwig van Beethoven und die Variationenform

Von Dr. **Otto Klauwell**

Ein genauerer Einblick in die Schaffensthätigkeit des größten unserer Instrumentalkomponisten belehrt uns, daß er der Variationenkomposition eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewandt und sich in ihr in einer so umfassenden Weise praktisch bethätigt hat, wie kein Komponist vor oder nach ihm. Abgesehen von den in seinen Sonaten, Kammermusik- und Orchesterwerken eingestreuten Variationen hat er nicht weniger als 21 selbständige Variationenwerke für Klavier zu zwei Händen veröffentlicht, aus denen, obschon sie von sehr ungleichem Werte und und teilweise als Jugendarbeiten nur noch geschichtliches Interesse erregen, sein Standpunkt und dessen Wandlungen dieser Form gegenüber klar erkannt werden können. Hierzu kommen noch 2 Variationenwerke für Klavier zu vier Händen, 1 Variationenwerk für Violine und Klavier, 3 Hefte Variationen für Violoncell und

Klavier ; Hefte Variationen für Flöte und Klavier ; Variationenwerke für Trio. Daß auf dieser reichen Thätigkeit Beethovens in dem Variierfache der Variationenform seine epochemachende Bedeutung als Instrumentalkomponist zum großen Teile mit zurückzuführen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel, wenn man bedenkt, daß das variierende Umgestalten eines Themas und seiner motivischen Bestandteile auch außerhalb der eigentlichen Variationenform, im freien und mannigfachen Stile als eines der fruchtbarsten musikalischen Gestaltungsmittel betrachtet werden muß. Die Mittel der thematischen Arbeit, mit denen in den sogenannten Durchführungssätzen der Sonaten und Symphonien das zu Grunde gelegte motivische Material einem längeren Verwandelungs- und Verschiebungsprozesse unterzogen wird, sind wohl dazu angethan, den Ausdrucks- und Stimmungsgehalt eines Themas, so wie es vorliegt, zu vertiefen zu entwickeln, darzulegen und näher zu beleuchten, ohne jedoch imstande zu sein, ihn im eigentlichen Sinne zu bereichern und ihm neue ungeahnte Seiten abzugewinnen. Hierzu zur Erweiterung des gegebenen Stimmungsgehaltes zur Betrachtung des Themas unter andern Gesichtswinkeln als dem unmittelbar gegebenen bietet sich das Mittel der Veränderung der Variierung als das von Natur dazu geeignete von selbst dar. Von jeher hat es sich daher mit den im engern Sinne sogenannten Mitteln der thematischen Arbeit, Verfolgung gesonderter Durchführung der andersartigen Kombinierung der thematischen Motive, sogenannter Fortspinnung derselben, kontrapunktischer Verknüpfung mehrerer Themen u. dergl., verbunden, um den Durchführungssätzen der in Sonatenform geschriebenen Stücke zu noch reicherer und umfassenderem Ausdrucksgehalt zu verhelfen. Die früh empfundene hervorragende Bedeutung dieses Kontrastes für die Kompositionstechnik führte schon vor der Ausbildung der Sonate im heutigen Sinne zur Konstituierung der Variationen als in welcher die Variierung eines Themas in immer kürzeren, ohne jede und immer freie Anordnung zu größeren Durchführungen als wenn auch allerdings, so doch charakterisierten Gestaltungsprinzip zur Herrschaft gelangt erscheint. Der hierin begründete einseitige Charakter und mehr nur mechanische Aufbau der Variationenform mußte es vielfach zu einer Kunstform niederer Gattung stempeln, der ohne tieferen ästhetischen Wert nur den Anspruch auf den Rang des Prüfsteins einer technischen Fertigkeit des Komponisten erheben durfte. Besonders verengt in ihrer Ausdrucksfähigkeit wurden die älteren Variationen dadurch, daß das Kunstmittel der Variierung in seiner Anwendung lange Zeit beinahe vorwiegend auf die melodiebildende Oberstimme beschränkt blieb und auch hier hauptsächlich nur in rhythmischen Veränderungen wie Auflösung gedehnter Notenwerte in mehrere kleinere, Hinzufügung von Verzierungen u. dergl. zum Ausdruck kam, während die eigentlichen Stützen des thematischen Gefüges, Tonart, Taktart und Tempo, auch der allgemeine melodische Verlauf unangetastet blieben. Von dieser Art sind die sogenannten Doubles und Agrémens in den Suiten J. S. Bachs, komponierte die Doubles der 2. Courante der ersten englischen Suite, die Agrémens der Sarabanden der zweiten und dritten englischen Suite u. a. m. Weit anspruchsvoller treten die sogenannten Goldbergschen Variationen desselben Komponisten auf, welchen schon der große Zahlenwert darauf hinweist, daß es Bach offenbar darum zu thun war, die Gesamtheit der Themas zu variierender Behandlung nach Möglichkeit zu erschöpfen. Aber auch hier sind es beinahe durchweg in einem mehr oder weniger gleichbleibenden Stimmungsgehalte verharrende, meist lediglich mit den Mitteln des Kontrapunkts hergestellte Kanon- oder strenge Kanon-ähnliche Variationen, welche in gleichen Intervallen der Imitation. Der harmonische Verlauf der sich am deutlichsten in der Baßführung ausspricht, bleibt sich bis auf einige durch die Strenge der kanonischen Nachahmung geforderte Änderungen überall gleich, während allerdings Takt und Tempo vielfältig wechseln, die Melodik des Themas gänzlich aufgegeben wird,[1] auch das Grundthema nicht selten in Moll verwandelt erscheint. Man sieht, daß Bach hier das Prinzip der Variierung weit tiefer erfaßt und reicher ausgebildet verwertet, aber, so hoch auch die Kunst Bachs in den einzelnen Nummern eingeschätzt werden muß, sehr als eine mechanisch verkehrte Variationenfolge hat er auch hier nicht hervorgebracht. Die Zahl der Variationen könnte noch größer oder auch geringer sein, als sie im Werke steht, ohne daß dem Werte des Stückes im ganzen irgend etwas hinzugefügt oder ihm Abbruch zu thun. Eine innere Disposition des Ganzen, vermittelst einer irgendwie hervortretenden bedeutsamen Gruppierung seiner Teile ist nirgends zu erkennen, die Steigerung bis auf die wenigen in Moll stehenden Nummern überall die gleiche, bester nur teilweiser Abschluß des Stückes durch ein freies Finale nicht vorhanden, die Aneinanderreihung der Variationen daher nur eine willkürliche, der bei jedem Punkte hätte abgebrochen werden können.

Die Nachfolger Bachs, *Haydn* und *Mozart*, haben den im Variierenden verharrenden Standpunkt im ganzen festgehalten, wenn auch infolge des bei ihnen zum Durchbruch gekommenen sogenannten freien Stils dieser Variationen eine ganz neue freiere und reichgegliedertere Bildungsweise ermöglichende

[1] Auch erhielt der Charakterausdruck des Themas durch diese Behandlung und schon durch den Charakter seiner Variationen eine der Themen

Grundlage erwerben mußte. Im einzelnen treten nun aber bei ihnen mancherlei Fortschritte hervor, die fast unmerklich dazu beitragen mußten, die Form mehr und mehr zu vertiefen und von dem Standpunkt einer mehr auf Kunst- und geistreichen Spielwerk dem Range einer organischen Kunstform näher zu führen. Das Verdienst dieses Fortschritt in Angriff genommen zu haben, gebührt *Mozart*, da seine sämtlichen Variationenwerke für Klavier eine frühere Entstehungszeit aufweisen, als die hier einzig in Betracht kommenden, erst 1784 also nach Mozarts Tode geschriebenen F-moll-Variationen *Herzogs*. Bei Mozart sehen wir überall Taktart und Tempo gesetzmäßig wechseln, auch an Stelle der in seinen sämtlichen Variationen von Anfang an herrschenden Dur-Tonart vereinzelt die Molltonart treten. Arbeitet er auch bei weitem noch nicht über den Standpunkt der *Couperin*schen Variationen, so tritt in der chronologischen Folge seiner hervorragenderen Werke immer unverkennbarer das Bestreben hervor, die Reihe seiner Variationen nicht an einem beliebigen Punkte einfach abbrechen, sondern wirklich zu beschließen, den Schluß deutlich als solchen zu kennzeichnen und dadurch für jedes seiner Variationenwerke einen besonderen, zu ihm passenden Rahmen zu schaffen. In den noch in das Jahr 1774 fallenden Variationen über „Mio caro Adone" von *Sacchini* bedient er sich bereits mit einer einfachen Verlängerung, von beiden Händen abwechselnd in gleichem Akkordschlag ausgeführten Kadenz der Grundtonart in der Tat wenig ausgeführter d. h. in Passagen auseinandergelegt, erscheint dieser kadenzierende Abschluß in den Variationen über „Je suis Lindor" aus dem Jahre 1778. Und daß es von dieser erweiterten Kadenz bis zu einer wirklichen Koda nur ein Schritt war, bewiesen uns die bis zum Jahre 1791 folgenden Variationenwerke des Meisters, in denen fast ausnahmslos die letzte Nummer vermittelst ungemein lustiger Anwendung verschiedener Modulationen, Einstreuung brillanter Passagenwerke u. dergl. zu einer wirklichen, gelegentlich auch vom konzertanten in virtuosen Koda von oft umfangreichen Dimensionen auswächst. In den 12 Variationen über ein Allegretto in B-dur tritt an Stelle derselben nach einer kleinen verbindenden Passage noch einmal das Thema in seiner Originalgestalt ein, ein schönes Mittel, befriedigenden Abschluß, wie es vom zahlreichen Komponisten der späteren Zeit mit stets gleich schöner Wirkung übernommen worden ist. Aber nicht nur um die Herstellung einer wohltuenden formellen Abrundung der Variationenform scheint es *Mozart* mit Ernst bemüht, er scheint auch vielleicht unbewußt das Bedürfnis einer engeren inneren Verknüpfung der einzelnen Variationen empfunden zu haben, wenn sich auch nach dieser Richtung nur einige vereinzelt gebliebene Ansätze in seinen Werken erhalten haben. So stellt er in seinen späteren Arbeiten bisweilen modulatorische oder durch Passagenwerk herbeigeführte Übergänge zwischen einzelnen Variationen her, so entspricht in den Variationen über „Come un agnello" von *Sarti* und dem schon genannten über das Allegretto in B-dur verknüpft er zwei Variationen in der Weise, daß er jeden Teil des Themas in gesteigerter Bewegung unmittelbar hintereinander zweimal variiert. Das im Verhältnis zur Gesamtzahl seiner Variationen seltenere Vorkommen derartiger Gestaltungsmittel läßt es wohl mehr zufälligen augenblicklichen Einfällen als einem absichtsvollen und planvollen Vorgehen entsprungen erscheinen, wie denn *Mozart* seine Variationen überhaupt mehr als Gelegenheitsarbeiten aus Gefälligkeit gegen seine Schülerinnen als einem inneren Triebe gehorchend geschrieben hat und selbst keinen sonderlichen Wert auf sie legte. An musikalischem Gehalt können sie denn auch mit seinen übrigen Werken nicht in Vergleich gestellt werden und nur die Variationen in G-dur für 4 Hände überragen sie in ihrer in ihnen niedergelegten Kunst jene entzückende Anmut, die vom Genius *Mozarts* unzertrennlich ist.

Ludwig van Beethoven steht wie nicht anders zu erwarten ist, in seinen älteren Variationen ganz auf Mozartschem Standpunkt. Das kann um so weniger wunder nehmen, als seine allerersten Arbeiten dieser Gattung noch in seine Bonner Zeit fallen und *Beethoven* weit längerer Zeit bedurfte als *Mozart*, bis seine künstlerische Individualität zum Durchbruch gelangte. Aber schon in seinen 24 Variationen über die Arietta „Vieni amore" von J. *Salieri* aus dem Jahre 1795 tritt sein freierer Standpunkt und weiterer Blick zum kühneren Losgehen in der Konstruktion der Veränderungen unverkennbar hervor. Schon die große Zahl derselben, *Mozart* geht nie über 12, die er selbst später nur zweimal überbietet, ist in dieser Hinsicht bezeichnend, noch mehr aber die Fülle und Verschiedenheit der Veränderungen, bemerkenswert zumal das bei *Mozart* noch überwiegende Prinzip der Verzierung und Verbrämung der thematischen Melodik hier ganz in den Hintergrund getreten ist vor der motivischen Umgestaltung des Themas. Während *Mozart* sich im allgemeinen begnügt, die bezeichnendsten melodischen Motive des Themas als Erkennungszeichen in seinen Variationen zu konservieren, weiß *Beethoven* schon in diesem frühen Werke die freie Figurationsarbeit seines unmittelbaren Vorgängers mit dem hintergrund-kontrapunktischen Vorgehen *J. S. Bachs* zu verschmelzen und dadurch Gebilde zu erzielen, die den Charakter des Themas nicht nur an der Oberfläche widerspiegeln, sondern, weit tiefer in seinen Organismus hineingreifend, ihn in eine bis in den feinsten Innervierungen veränderte Beleuchtung rücken. Das das Thema mit seinen Variationen

verknüpfende Hand ist dann nur in seiner Harmonik zu suchen, die jedoch auch ihrerseits gelegentlichen nicht unwesentlichen Umbildungen unterliegt. Man vergleiche hinsichtlich des Tempos und Charakters die Nummern I, IV, VI, VII, XXI der genannten Variationen, um von dem sich bei *Beethoven* vollziehenden neuen Standpunkt der ganzen Variationenform einen Begriff zu gewinnen. Ganz originell ist Nr XIV eine Doppelvariation, in der je zwei Takte des Allegretto Themas zweimal hintereinander das eine Mal als Allegretto, das andere Mal als Adagio variiert auftreten, bemerkenswert wegen ihrer Charakterverschiedenheit Nr XXIII in der das leicht beschwingte Anfangsthema (3/4 Takt) sich in seinem Inhalt an den langsamen Satz des Trio Op. 97 anklingend, breit und ausladend, Adagio molto (4/4 Takt) verwandelt. Weniger will uns die Koda gelingen, die zwar in diesem Modulationsgange manche echt Beethovensche Züge erkennen läßt, aber zu äußerlich zusammengestückt erscheint, um ihrem Zweck, als den ganzen Schluß wirkungsvoll zusammenfassenden Finales angemessen zu erfüllen. Unsere und die Richter-Variationen, mit denen *Beethoven* sich in Wien als Pianist einführte — wie Bronsart dann es so geschildert haben muß — unter den zwölf bis zum Jahre 1802 geschriebenen gleichartigen Werken des Meisters die wertvollsten, nicht nur als frühesten umfassenderen Beweisstück seiner gerade in dieser Form so bedeutungsvoll hervortretenden Kunst, sondern im besonderen auch als Typus des eigenartigen Fortschritts, der dieser Form unter den neu gestaltenden Händen *Beethovens* beschieden sein sollte. Von den übrigen Variationswerken des genannten Zeitraums sind zunächst die über den russischen Tanz aus dem Ballet Das Waldmädchen (1/4 durch die Vielseitigkeit interessant, aus der der Komponist der harmonischen Monotonie des durchweg variierten Themas und Dominante bis und bei pendelndes Thema in den Variationen zu begegnen weiß. Daß das nur auf Kosten des gegebenen Modulationsganges zu ermöglichen war, liegt auf der Hand. Was aber hier aus einem dringenden Bedürfnis heraus geschah, scheint sich in der Folgezeit auch ohne Not in die Reihe der Variierungsmittel ein- und mit *Beethoven* gehört auch eine unter Umständen durchgreifende Veränderung des Modulationsganges des Themas zu den keineswegs mehr ungewöhnlichen Gestaltungsprinzipien der Variationenform.[1] Wahrscheinlich dem Jahre 1796 entstammen die 6 Variationen über das Thema »Une fievre brûlante« aus *Grétrys*

[1] Ein gutes Beispiel zum Beweis der Absolutheit dieses Prinzips kann uns die Modulationsveränderung in der VIII. Variation über [illegible] sein.

[2] Wenn [illegible] Beethoven gelegentlich einmal den Variationen gegenüber dieses Prinzip [illegible] so [illegible] sich [illegible] Beethoven durch das Thema einen Zwang auferlegen zu lassen.

Op. 16 in G-moll, die jedoch, als im ganzen auf dem Mozartschen Standpunkt stehend, keiner besonderen Erwähnung bedürfen, wenn sie nicht in Var IV ein schönes Beispiel neuerer Variierungsart enthielten, in welchem Tonart, Rhythmus, Melodie, Modulation und Tempo an dem Umgestaltungsprozesse gleichmäßigen Anteil nehmen.

Den neuen für die Weiterentwicklung der Variationenform wichtigen Gestaltungsmitteln vermittelt uns die Betrachtung der Es-dur-Variationen über das Trio »Tändeln und Scherzen« von Salieri und der B-dur-Variationen über »Da steh'n die Geschöpfe« von Vigano. Beide Werke sind 1795 geschrieben und erlauben sich bezüglich ihrer Variierungsart ebenso wie das vorhergenannte aber den früheren Standpunkt. Was sie insofern zu bedeutsamen Gliedern in der Entwicklungskette der Variationenform stempelt, ist das in ihnen — von einigen früheren Anläufen abgesehen — zum erstenmale konsequent durchgeführte Prinzip, einen sämtliche Variationen durchziehenden klar disponierten Bewegungsgang zu bilden. Demzufolge treten uns hier die Variationen nicht in bunter, dem Zufall anheimgegebener Aufeinanderfolge entgegen, sondern als planvoll angelegte Glieder eines bestimmten Planschlages steigender und nachlassender Bewegung. Zur Erreichung dieses Zieles bedient sich der Komponist bald der Mehrheit seiner des Rhythmus, bald derjenigen des Tempos, häufig auch beider im Verein. Zwar kann für die Verschiedenheit des Tempos der einzelnen Variationen ein äußerer Beweis nicht erbracht werden, da der Komponist mit verschwindenden Ausnahmen auf die Angabe etwaiger Tempoverschiedenheiten verzichtet hat, aber aus inneren Gründen kann für den den Charakter der einzelnen Variationen Ermittelnden ein Zweifel hierüber kaum bestehen. So gewahren denn die genannten Es-dur-Variationen ein Bild steigender Bewegung von den fließenden Sechzehntelfiguren der ersten Variation über die Sechzehntelketten der zweiten und den durchbrochenen Zweiunddreißigstelrhythmus der dritten bis zu den Zweiunddreißigstelakkorden der vierten Variation. Von hier an verlangsamt sich die Bewegung über die fünfte und sechste Variation bis zu dem vom Komponisten ausdrücklich angegebenen Molto Adagio der siebenten, an die sich dann in plötzlichem Kontrast die lebhaft aufbrausende, nur einem kurzen Fugato (4/4 Takt) Beginn der achten Variation im Allegro vivace Tempo anreiht. Graphisch dargestellt würde dieser Bewegungsgang folgendes Bild ergeben:

Wesentlich anders entwickeln sich die Bdur-Variationen. Hier erfolgt nach einer ebenfalls aufsteigenden Tendenz ein plötzlicher Rückschlag mit der fünften Variation, ein ebenso plötzliches neues Aufsteigen der Bewegung über die sechste und siebente führt zu einem zweiten, geringeren Rückschlag in der achten Variation, von der aus sich nun die Bewegung über die kleine Erhebung der neunten hinweg für längere Zeit im Finale auf der mittleren Höhe eines Allegretto festsetzt, um am Schlusse in das Anfangstempo des Themas zurückzulaufen

Es leuchtet ein, daß durch eine derartige planvolle Gruppierung der einzelnen Stücke dem Gesamtkörper des ganzen Werkes ein festes Rückgrat und ein über den Reiz der Variierung hinausgehendes Interesse erwachsen mußte und daß hiermit eines der Hauptmittel zur Erzielung des bisher noch vermißten organischen Zusammenhangs der einzelnen Variationen gefunden worden war.

Einen ferneren Beleg für die *Beethoven*sche Auffassung der Variationenform als eines organischen Ganzen bietet in den beiden genannten Werken die Sorgfalt, die er der äußeren und inneren Weiterbildung der Koda angedeihen läßt. Zwar begegneten wir schon bei *Mozart* der Koda in bisweilen beträchtlicher Ausdehnung näher betrachtet fehlt ihr aber dort der innere Zusammenhang und logische Aufbau, der jedoch von diesem Komponisten überhaupt nicht angestrebt worden zu sein scheint. *Mozart* faßte ersichtlich die Koda nur als den virtuosen Gipfelpunkt des Ganzen auf und behandelte sie dementsprechend nach Art der sogenannten Kadenzen in den Konzerten. So fehlt nur selten der spannende Quartsextakkord mit seiner Fermate, die brillante Passage und der stereotype Schlußtriller, wogegen die thematische Entwickelung merklich zurücktritt. Demgegenüber suchte *Beethoven* in den Schlußteilen seiner Variationen, ähnlich wie in denen seiner Sonatensätze, den Schauplatz einer neuen Entwickelung und Durchführung seiner Themen zu gewinnen, um in freier von dem bisherigen Zwange der Variierung losgebundener Form und in wohltuenderem längeren Zuge den durch das Thema hervorgerufenen Tonorganismus zum vollbefriedigenden Abschluß zu bringen. Die Koda der Fdur-Variationen beginnt mit einem Fugato über die melodisch genau beibehaltenen, aber rhythmisch gänzlich veränderten ersten vier Takte des Themas, an das sich nach einem Orgelpunkt auf der Dominante, eine freie Durchführung der Motive seines zweiten Teils anschließt. In natürlichem Flusse werden die Tonarten Asdur, Hdur, Ddur, Dmoll, Bdur, Gmoll durchlaufen und nach wiedererreichtem und längere Zeit hindurch befestigtem Fdur noch einige Takte im Adagio-Tempo angehängt, in denen wir eine freie rhythmische Umbildung der vier letzten Takte des Themas wiedererkennen. Die Koda stellt sich uns daher ebenfalls, wenn auch in sehr erweitertem Sinne, als eine Variation dar. Anfang, Mitte und Ende des Themas bilden auch Anfang, Mitte und Ende der Koda, nur sind die Grenzen des Themas weiter auseinandergerückt und die einzelnen Partien desselben zu längeren freien Durchführungen benutzt worden. In diesem Sinne hat denn auch *Beethoven* die Koda Variation VIII überschrieben und damit die vor ihm noch nicht übernommene Aufgabe gelöst, ein Variationenwerk nicht sowohl äußerlich zum Abschluß, als vielmehr seiner inneren Triebkraft nach zum Ausleben zu bringen, ohne doch aus dem Rahmen der einmal zu Grunde gelegten Form herauszutreten. Mehr den Finalcharakter herauskehrend erscheint die Schlußnummer der Bdur-Variationen, eigentlich eine Variationengruppe, deren einzelne Teile durch gangartige, zum Teil stark modulierende Passagen miteinander verbunden sind, um am Schluß in ein reminiszenzartiges Fragment des Themas in seiner Originalgestalt auszumünden.

(Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Neue gottesdienstliche Chorordnung.

Von Ernst Rabich.

Rochus Freiherr von Liliencron strebt in seinem Entwurf einer neuen Chorordnung (Gütersloh, Bertelsmann) dahin, den Chorgesang organisch in den Rahmen der Liturgie einzufügen und ihm für jeden Sonntag seine besondere Aufgabe zu stellen. Das Motettensingen, dem die feste Form und kirchliche Legalisierung fehlt, sieht er als ein Stück Konzert im Gottesdienst an, das seinem eigentlichen Zwecke nicht genügend dient. Er sagt Seite 97 u. 98 darüber:

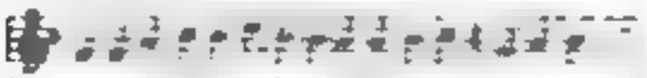
»Geben wir dem, auf das es hier ankommt, den einfachsten praktischen Ausdruck: so handelt es sich ja darum, in die Sonntagsliturgie an den geeigneten Stellen solche Texte einzustellen, welche für den Chorgesang passend und für ihn bestimmt sind. Von den alten Texten solcher Art, wie sie im 16. Jahrhundert aus der alten in die Reformationskirche übergangen, haben wir in der Liturgie unseres Sonntagsgottesdienstes (ohne sich anschließendes Abendmahl) nur noch zwei: das Kyrie und Gloria, die einander gleich im Beginne des Gottesdienstes unmittelbar folgen. Genau kommen sie für den Chorgesang auch heute noch in Betracht, aber zur Lösung der uns hier gestellten Aufgabe sind sie allein doch keineswegs geeignet. Schon der Umstand, daß sie sich all-

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible] nur den nicht dem Chor zu übergeben, sondern von dem [illegible] [illegible] [illegible] der getrennt der Gemeinde singen wo dem Chor spielt [illegible] [illegible] [illegible]

Bearbeitung, dass er dem Umstand anscheinend dass [illegible] die Ehre in französische Hände kam. Merkwürdigerweise begründung, die zu denken ist! Als der junge Goethe nach Strassburg kam hatte er nicht das erfüllt, was ein fremden Land zu bekommen damals [illegible] ist erst Lessing der Umwandlungsprozess der deutschen in eine französische Stadt, die reichsunmittelbaren [illegible] durch die deutschen Fürsten St. Marcoll. Hätte Mey die Verhältnisse der Entstehung des Meistergesangs recht gekannt, so würde ihm auch klar geworden sein, warum mit der wachsenden Kunst das Handwerk der Meistersinger den Zusammenhang mit dem Volke verlieren musste. — Die Schilderung der nach dem siebzigjährigen Krieg in Deutschland eingerissenen Gedankenarmut ist wie Mey denkt die Gewohner unseres Landes wegen verfehlen und völlig undeutsch gewesen. Auch das ist falsch, der Adel der *Minne-* [illegible] *Meistersänger*, wie selbst der *Fürsten* und *Theorone* [illegible] der Gegenwart H. Sachs kannte und hochhielt um die Hebung des deutschen Volksempfindens verdient, dadurch nichts an Wert, dass er zum Teil mit recht unlauteren Mitteln unternommen wurde. Und auch die deutschen Komponisten und Organisten aus deren Reihen Bach erstand, haben da gut Teil mitgearbeitet, deutsche Art aus dem fremden Gewande zu retten. Die Fürsten der Zeit und ihre Kreaturen und als der Verführer deutschen Wesens in Frankreich (geschmückt dachten ja auch manche Fürsten deutsch), das Volk, den trotz der jammervollsten Bedrückung nicht unterging, verdient eine andere Einschätzung als Mey dies zu tun werden [illegible].

Ich übergehe Kap. 2 (warum ehrt Mey, wo er das Wort «Ehr» behandelt, über andere, nur nicht Grimms «Wörterbuch» ist doch wohl die rechte Quelle?) seitenlange Betrachtungen, die in Hölle und Fülle zu machen wären, unterdrückend. Zu Kap. 3 bemerke ich, dass Mey hier ein neuer Irrtum unterlaufen ist, der seine Befähigung zum Musik Historiker in ein schiefes Licht stellt. Man sehe die Melodie



Diese Melodie schreibt Mey einer Viertel Pause nehst so allen von Mey angebeteten Meister Liedern wieder. Was ist nun? Natürlich alles anderes, eher als eine Viertel-Pause, die ja an solchen Stellen ganz und gar überflüssig wäre. Wer Augenmass [illegible] die erste Nürnbergerin nachsingen will, bemerkt, dass dem Hintersatz abhanden gekommen Zeichen, das der alten Meister [illegible] das Ende der Zeilen setzen, dessen Abschluss mit dem Instrument. Und das hat Mey als Viertel Pause!

Gott und Mey's Bemerkungen über Sachs. Die Anordnung des «Silbermasses» und der folgenden Stelle dürfte als Vorlage für den Satz von [illegible] gute Wehr und Waffen hätte ihn auf die näher liegende Angabe von Nicolai

«Wachet auf» [illegible] bringen können.

Es handelt sich hier nicht um eine Widerlegung von Sachsens Meinung, sondern um eine Warnung vor dem Volke gegenüber weder vertraut war und auf der manchen Theorien Leben machte, da ihrer Art den Schaffens jede erleichternde Harmonie fehlte. — Unter Leute geht noch gegen das Buch sagen, insbesondere verdiente das, was Mey über den «Naturgesang» S. 377 f. sagt, eine scharfe Zurückweisung. Doch möge das Gesagte genügen. Es wäre ungerecht zu verschweigen, dass das Buch auch gute Betrachtungen enthält, und, wie ich das schon Anfangs betonte habe ist es Mey mit seiner Arbeit zu gewiss auch wohl Ernst gewesen. Aber Lust und Liebe zu dem Manne zu verbreiten gelingen nicht, ein ärgerliches Buch zu schreiben und den Mangel wissenschaftlicher Schärfe zu ersetzen. Wer war Mey, allen Gegnern Wagners nicht weiter als Bewunderung oder Treuherzigkeit zuerkennt, darf sich nicht wundern, wenn er nicht ernst genommen wird, als das in der Theorie Kunstrichterei unseres gleichen [illegible] Zeitalters zu geschehen pflegt. Und an letzterem ernster wissenschaftlicher Arbeit ist eine derartige Abfertigung ebenso gleiten wie als gegenüber dem lesenden Publikum als Pflicht erscheint.

Kirchenmusik im Königreich Sachsen.

Der Bericht über den Zustand der evangelisch lutherischen Landeskirche Sachsens auf die Jahre 1902–1903 schildert nicht nur dasjenige was in diesem gesegneten Lande in Bezug auf das Kirchenwesen geschehen ist, sondern gibt daneben auch so lehrreiche Winke, dass wir diesem Teil des Berichts unsere Leser nicht vorenthalten dürfen. Er bietet [illegible] über kirchliche Musik so interessantes, dass gerade das selbst, auf welchem die Verantwortung selbst zur Mitwirkung berufen ist als das wichtigste für das musikalische Leben der Kirche angesehen werden muss. Es ist für die Erbauung der Gemeinde weit mehr Bedeutung als das Gebet der eigentlichen Kirchenmusik. Auf guten Orgelspiel ist sehr hoher Wert zu legen. Eine gewisse Übung in der organistenausbildung hatte sich auch in Zukunft gemacht, als die jungen Leiter, nachdem sie ihre Befähigung für das Orgelspiel beim Abgange vom Seminar durch besonders Prüfung dargethan hatte aus der Übung kamen, also sie nach weiter bestimmter Wahrscheinlichkeitsprüfung ein öffentliches Amt erlangen konnten, das ihnen zugleich den Beruf zum Organisten brachte. Hier nachzuhelfen und es zu erleichtern, dass in den Jahren nach dem Abgange vom Seminar eine Fortbildung im Orgelspiele durch Übungen stattfinden kann, ist erwünscht worden. Die Leitung, Belebung und Vertiefung des Gemeindegesanges beim Kirchenliede und bei der Liturgie ist hervorragt der Gegenstand treuen Bemühens gewesen. Es mancherlei ist freilich für manchen Ort noch über und gross. Der kirchliche Kunstsinn ist in unserer Landeskirche auch während des Berichtszeitraums wieder sehr grosse Fürsorge zugewendet worden. [illegible] es fehlt nicht an Stimmen aus manchen gebauten Städten, welche ein [illegible] Verständnis von Kunstmusik in den Gottesdiensten dargethan haben. Wir [illegible] Kirchen [illegible] mit besonderer musikalischer Vervollkommnung besitzen. Hat der städtische Verkehr Gelegenheit zu einem Wettkampfe zu werden, so dem andern Zwecke nachdenken als nur der Ehre Gottes und der Erbauung der Gemeinde zu dienen. Auch die Persönlichkeit des Komponisten, Liturgisten und Solisten tritt hier und da in einer der Kirche wenig angemessenen Weise in den Vordergrund. Der Zugepresse bringt wenn auch nicht in den Kirchen-Nachrichten, Ankündigungen und Besprechungen auch in Bezug auf gottesdienstliche Instrumente, die manchmal eher in den Konzertsaal und das Theater gehören. Allerdings gegenüber muss darauf erinnert werden, dass die kirchliche Musik nur auch an jeder Verwendung ihrem Beruf verfehlt, wenn sie nicht Dienerin am Heiligtum bleibt. Für den Hauptgottesdienst wird sich ein kurzer a capella oder mit Orgelbegleitung gesungener Satz meist

Leuer eignen, als eine große mit Orchesterraum ausgestattete Aufführung, die den Zusammenhang des Gottesdienstes nicht zerreißt und die Hörer mehr vereinigt als erbaut. Reichere musikalische Ausstattung mag den Nebengottesdiensten vorbehalten bleiben. Auch den um ihrer künstlerischen Darbietungen willen berühmten großstädtischen Sonntagsruh Vespern darf der gottesdienstliche Charakter nicht verkümmert werden. In mehreren Städten hat es sich fortgesetzt vortrefflich bewährt und als eine wahre Erquickung für das für Kirche lesen der Gemeinde erwiesen, daß größere musikalische Aufführungen in regelmäßiger Wiederkehr an einzelnen Abenden in der Kirche veranstaltet und der Gemeinde unentgeltlich oder gegen ein ganz geringes Entgelt dargeboten werden und, zum Teil so, daß durch Einfügung von Choralgesängen die Gemeinde selbst zur Mitthätigkeit herangezogen worden ist. Der Besuch ist immer ein sehr reger gewesen. Wo die musikalischen Kräfte ausreichen, ist die Nachahmung dieser Einrichtung nur zu empfehlen. Kirchliche Sängerchöre haben sich an manchen Orten neu gebildet, auch sind eingegangene Chöre wieder ins Leben gerufen worden. Gesangvereine haben sich gern in den Dienst auch der kirchlichen Musik gestellt. Eine hervorragende Erscheinung ist das »Leipziger Streichquartett für Kirchengesang«, das weit über die Grenzen unserer Landeskirche hinaus durch seine kultivierten Darbietungen gemeine Anerkennung gefunden und Vieler Herzen erhoben hat. Die Kirchenkirchenchorverbände und der Landeskirchenchorverband haben rege weiter gearbeitet und sich ausgebreitet. Die Kirchenvorstände sind vielfach wieder sehr bereit zu Bewilligungen für die Bedürfnisse der kirchlichen Musik gewesen. Die Kantoren, Organisten und Kirchschullehrer haben, potenziert durch ihren Zusammenschluß zu besonderen Vereinen, emsig mit Eifer, Treue und Geschick die Förderung der kirchlichen Musik sich angelegen sein lassen. Auch in der Oberlausitz, wo früher weniger in den wendischen Gegenden die Pflege der kirchlichen Musik weniger Verständnis und Interesse fand, ist ein erfreulicher Aufschwung wahrzunehmen gewesen. Sehr zu begrüßen ist es, daß an manchen Orten die schöne Sitte wieder aufgelebt oder neu eingeführt wird, an Festtagen oder auch Sonntags Chorale vom Turm blasen zu lassen.

Wagner-Aufführungen in München.

In der Zeit vom 21. August bis 28. September finden im Prinz-Regenten-Theater zu München Aufführungen *Richard Wagnerscher* Werke statt und zwar am 21. und 25. Aug., 2., 10., 14., 25. Sept. die Meistersinger am 23., 27. Aug., 6., 13., 20. Sept. Tristan und Isolde, am 31. Aug., 8., 16., 22., 28. Sept. Tannhäuser, 31. Aug., 8., 18., 24. Sept. Lohengrin. Die Vorstellungen beginnen nachmittags 4 Uhr. Eintrittskarten 20 M. für den Sitzplatz. Der Zuschauerraum ist wie in Bayreuth amphitheatralisch, das Orchester verdeckt. Das Künstlerverzeichnis weist die Namen *Ansorge, Gerhäuser, Grüning, Wiedemann, Reichmann* u. a. auf. In die Leitung teilen sich die vier Münchener Hofkapellmeister *Fischer, Röhr, Steinbrecher* und *Zumpe*.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10 Mai. Wie sehr ich auch früher gegen die mehrfachen Aufführungen des *Graunschen* »Tod Jesu« — es waren einmal deren fünf in der Charwoche gestiftet hatte, ganz möchte ich das ehedem berühmte Werk des Kapellmeisters des Alten Fritz doch nicht der Vergessenheit anheimfallen sehen. Und in diesem Jahre gerade wäre ein besonderer Grund vorhanden gewesen, an dem ewig jungen Geschlecht einmal vorüberführen. Aber der 7. Mai. Graunn 200. Geburtstag, verging, ohne daß man hier in Berlin, wo er doch auf dem Musikgebiete einmal eine Rolle spielte, mit irgend einem Tonstücke gedacht worden wäre. In den letzten siebziger Jahren verlebte ich einmal zugleich mit *Johann Strauß*, als 18jähriges Mitglied der königlichen Oper und vorzüglichem Ornamentsänger eine Probe in der Singakademie, deren damaliger Leiter *Eduard Grell* war. »Du singst uns doch den Jahr wieder im »Tod Jesu«, fragte er den Sänger als wir an uns vorbei kamen. »O nein, lieber Eduard,« lautete die Antwort, »den Jesus in der Matthäuspassion, so oft Du willst, aber mit der Schandarmusik laß mich nun endlich in Ruhe.« Und doch war *Graunn* nichts weniger als ein nach Neuem trachtender Musiker. Als er bei der ersten Meistersinger Aufführung den »Rattenfänger« singen mußte, der durch gewissermaßen pantomimisch an allen Musikstellen sich bewegt, erklärte er, solche abenteuerlichen Rollen nicht mehr lernen zu können und sich in den Ruhestand versetzen. *Grell* aber hielt *Graunn* Passionsmusik. So ging uns langsam es auch mit unsrer Bachs großem Werk Jahr für Jahr moderner, wir wußten doch und merkten es an gelegentlichen Äußerungen, wie fern er dem innerlich stand. »Lasse ich am Palmsonntag die Passionsmusik, sagte er einst zu *Rob. Franz*, so ist mir's, als müsse ich verrückt werden. Am Charfreitag aber, denn »Tod Jesu« habe ich dann wieder keinen Grund unter mir.«

Es wurde vom hiesigen ein Brief von ihm veröffentlicht, in dem er sich über die erste Aufführung der Matthäuspassion ausspricht. Er war damals fast 30 Jahr alt, vielseitig also und stand den Verhältnissen und Personen, auf die es hier ankommt, näher als irgend ein Anderer war auch ganz unbefangen an der berühmten Neuerweckung des großen Werkes, was besonders schwer für seine Zweifhaftigkeit ins Gewicht fällt. Mit aller Bestimmtheit glaubt *Grell* nun versichern zu können, daß die Aufführung infolge einer Verabredung *Zelters* mit *Mendelssohn* Vater ins Werk gesetzt worden sei, der den *Felix* gern als Dirigenten bekannt machen wollte. »Ich glaube bestimmt zu wissen, daß der Impuls von *Zelter* kam.« Der 20jährige *Mendelssohn* hatte sich allerdings in ehrlichem Hasse eingehend mit der Partitur beschäftigt, als er 1823 eine Abschrift des *Zelter* gehörigen Exemplars bekam. Wie aber sein Freund *Ed. Devrient*, Schauspieler und Sänger der Königlichen Theater der erste Sänger des »Jesus,« mitteilt, dachte er an eine Aufführung auch dann noch nicht, als er mit einem kleinen Chore bei sich einen größeren Teil des Werkes eingeübt hatte. »Er hielt diese Aufführung für so unmöglich, daß er auf der Freunde Anfragen nur mit Scherz und Ironie antwortete. Er erbat sich, zu einer Aufführung Quartz und Weinhandel zu spenden und stellte alle Stadien der Unternehmung im lächerlichsten Lichte dar.« Als es sich »so hoffnungslos stand,« wie *Ed. Devrient* sich ausdrückt, da nahm dieser die Sache in die Hand, holte einen Morgens *Mendelssohn* aus dem Bette heraus

und wenig die gewünschten an einem Beispiele bei Zeiten der neuen Einrichtung einigen. Will man aus dem vorstehenden eine Lehre ziehen, so verdienen die Zeiten der Aufführung des deutschen Werkes, Nach Ostern Beginn oder an entsprechende neue Termine, ebenso wie die Vermeidung großer Hitze durch Abwesenheit noch bei den ganzen Vorbereitungen.

Die Leipziger Oper hatte eine Reihe von Jahren ihre Blüte unter Nikisch. Von Leipzig aus ist er dann nach Boston gegangen und hat dort Amerika für sich gewonnen. Die Wagner-Aufführungen sind über die Leistung des Orchesters und der Sänger hinaus durch die Einheitlichkeit der Regie, durch Einfachheit der Dekorationen, durch Vermeidung jeder Effekthascherei, durch Beseitigung alles Unwesentlichen, durch Konzentration auf das Wesentliche, durch die Kunst der Gruppierung, durch die Art, wie Nikisch die Ouvertüren dirigiert, durch die Sorgfalt, mit der alle Einzelheiten ausgearbeitet sind, durch die Art, wie die Chöre gesungen werden, durch die Art, wie die Solisten sich in das Ganze einfügen, durch die Art, wie die Bühnenbilder gemalt sind, durch die Art, wie die Beleuchtung gehandhabt wird

kann von *Franz* leider nicht mehr behauptet werden, und überzeugt man sich beim mehrfachen Durchlesen der Angriffsschrift gegen ihn davon, daß sie keine sachlichen Gründe enthält.

Auch Musikdirektor *Lindner* konnte in seinem Benefizkonzert eine Novität, *P. von Lindner* symphonisches Prolog zu *Hermann Allmers* „Wallenstein's Tod" für Soli, Chor und Orchester, op. 11, zur Aufführung bringen. Es hat den schwierigen, dankbaren Text zum Vorwurf genommen und den letzten Monolog Max Piccolomini's, der mit den Worten beginnt: „Ich habe Dich verkannt, mein Vater" und mit „Ich will nicht mehr zurück" endet. Die Komposition, welche mit Ausnahme des Schlusses, der in Es-dur steht, in C-moll geschrieben ist, ist ein recht interessantes Werk, das sich durch eine gute Stimmführung auszeichnet und von dem Komponisten mit großer Liebe und Sorgfalt gearbeitet worden ist. Es ist nicht zu leugnen, daß der Komponist Anklänge an Wagner'sche Weise nicht vermieden hat, was ihm aber nicht zum Vorwurf gemacht werden kann, da es ja ganz natürlich ist, daß ein junger Komponist sich an seine Vorbilder anlehnt. Wagner wird ungemein oft durch diese Anlehnung an seine Weise geehrt, und wo der große Meister selbst redet, da redet man auch der Nachahmer gerne nach. Die Instrumentation ist eine sehr gute, und es ist ihr eine große Mannigfaltigkeit nachzurühmen. Die Chöre sind recht wirkungsvoll gesetzt, und es ist ihnen nur zu wünschen, daß sie recht oft zu Gehör gebracht werden. Sehr erfreulich ist auch der Umstand, daß der Komponist es verstanden hat, die Singstimmen nicht zu überladen, sondern sie recht melodiös zu führen. Die Soli sind recht dankbar gehalten und werden von den Herren Kammersänger *Franz Nachbaur* aus München und Hofopernsänger *Anton Ress* aus Karlsruhe, welche gegenwärtig ein Gastspiel am hiesigen Hoftheater absolvieren, vortrefflich gesungen. Herr Nachbaur besitzt eine prachtvolle Stimme und weiß dieselbe mit großer Kunst zu verwenden. Herr Ress ist ein Sänger, der sich durch seine Stimme und durch sein feines Vortragstalent sofort die Gunst des Publikums erwirbt. Die Chöre und das Orchester, welch letzteres durch einige Mitglieder der Kapelle des 8. Infanterie-Regiments verstärkt war, leisteten Vorzügliches. Der Komponist wurde nach jedem Satze gerufen und mußte sich mehrmals verbeugen. Das Werk ist ein recht gelungenes und verdient, daß es noch öfters zu Gehör gebracht wird.

Mannheim. Am 1. Mai gelangte *Richard Wagner's* „Tannhäuser" zur Aufführung. Die Vorstellung war eine recht gute, und Herr Kapellmeister *Lohse* hatte sich alle Mühe gegeben, dem Werke gerecht zu werden. Herr *Gudehus* vom Stadttheater in Hamburg sang die Partie des Tannhäuser, Frau *Lohse-Klafsky* vom Stadttheater in Frankfurt a. M. die Partie der Venus. Beide Gäste wurden mit großem Beifall empfangen und nach jedem Akte gerufen. Herr *Gudehus* ist ein Sänger, der seine Stimme mit großer Kunst zu verwenden weiß, und Frau *Lohse-Klafsky* ist eine Künstlerin, die ihresgleichen suchen dürfte. Ihr Spiel ist ein ganz vorzügliches, und ihre Stimme ist eine prachtvolle. Sie wurde nach jedem Akte gerufen und mußte sich mehrmals verbeugen. Auch Herr *Lohse* hatte sich alle Mühe gegeben, dem Werke gerecht zu werden. Das Orchester spielte recht gut, und auch der Chor sang recht brav. Die Inszenierung war eine recht gute, und es ist nur zu wünschen, daß das Werk recht oft zu Gehör gebracht wird.

München, im Mai 1892. Der letzten Monate der heurigen Konzertsaison, die noch so reich an Musikgenüssen — und prüfen wir nach wenigen Nachträgen am Schlusse noch Versäumtes, das auch für weitere Kreise von Interesse ist. In erster Reihe verdient der zweite Filharmonische Abend, der ganz durch *Richard Strauß* ausgefüllt war, hervorgehoben zu werden, nicht nur wegen der Persönlichkeit des Komponisten, der sich hier zum ersten Male als Kapellmeister an der Spitze seiner Musiker präsentierte, sondern auch wegen der Bedeutung seiner Werke. Aus einer Reihe von Tondichtungen, die uns Strauß bisher vorgeführt hat, ist es ihm gelungen, seinen Ruf als Programm-Komponist zu begründen und zu befestigen. Wir haben in ihm einen Musiker kennen gelernt, der mit großer Sicherheit und Klarheit seine Ideen zu gestalten weiß, der sich nicht scheut, auch neue Wege zu betreten, wenn er glaubt, auf ihnen sein Ziel rascher und sicherer zu erreichen, der aber auch nicht vergißt, daß Musik in erster Linie Musik sein soll, und daß sie nicht durch Programm-Musik ersetzt werden kann. Wie manch anderer scheint auch er eine Zeit lang einer unbestimmten Richtung huldigen zu wollen, als hat der interessante Name des *Liszt'schen* Genius bestimmend gewirkt. Seine Tondichtungen, die sich nun schließlich wurden, verdienen noch die Anerkennung, daß sie nicht nur geistreich sind, sondern auch recht gute Musik enthalten. Im wahrhaft genialen Wurfe hat *Strauß* noch nicht gelungen, sein Talent aber ist ein so bedeutendes, daß wir noch recht Gutes von ihm erwarten dürfen. Sein Orchester ist ein vorzügliches, und es ist ihm nur zu wünschen, daß es ihm gelingen möge, sich eine größere Gemeinde zu erwerben, als sie ihm bisher zu Gebote stand. Ein Lorbeerkranz für den Komponisten, ein Lorbeerkranz für den Dirigenten, ein Lorbeerkranz für das Orchester, das sich unter seinem Leiter Strauß so vorzüglich präsentierte, ein Lorbeerkranz für den Chor, der sich unter seinem Leiter Lohse so vorzüglich präsentierte. Seine Symphonie in F-moll, auf die *Richard Strauß* hier noch zu sprechen kommen wird, ist ein recht gutes Werk, das sich durch Wärme und Begeisterung auszeichnet. Es ist ein recht gutes Werk, das sich durch Wärme und Begeisterung auszeichnet. Es ist ein recht gutes Werk, das sich durch Wärme und Begeisterung auszeichnet.

Hamburg. Am 1. Mai wurde die neue Orgel im Stadttheater eingeweiht. Die Einweihung fand durch ein Konzert statt, das von dem Organisten des Stadttheaters, Herrn *Robert Radecke*, und dem Violinisten Herrn *Hermann Wetzler* gegeben wurde. Herr *Radecke* spielte mehrere Orgelstücke, darunter eine Fuge in C-moll von Bach, eine Sonate in F-moll von Mendelssohn und eine Fuge in G-moll von Bach. Herr *Wetzler* spielte mehrere Violinstücke, darunter eine Sonate in G-moll von Bach, eine Sonate in F-moll von Mendelssohn und eine Fuge in G-moll von Bach. Herr *Radecke* spielte mehrere Orgelstücke, darunter eine Fuge in C-moll von Bach, eine Sonate in F-moll von Mendelssohn und eine Fuge in G-moll von Bach.

Wien. Am 1. Mai wurde die neue Orgel im Stadttheater eingeweiht. Die Einweihung fand durch ein Konzert statt, das von dem Organisten des Stadttheaters, Herrn *Robert Radecke*, und dem Violinisten Herrn *Hermann Wetzler* gegeben wurde. Herr *Radecke* spielte mehrere Orgelstücke, darunter eine Fuge in C-moll von Bach, eine Sonate in F-moll von Mendelssohn und eine Fuge in G-moll von Bach. Herr *Wetzler* spielte mehrere Violinstücke, darunter eine Sonate in G-moll von Bach, eine Sonate in F-moll von Mendelssohn und eine Fuge in G-moll von Bach.

Besprechungen.

Sang und Klang im 19. Jahrhundert. Berlin und Stuttgart aus dem Reiche der Töne

Unser deutsches Lied hat der Deutsche Verlagsverein Bong in Berlin zu Weihnachten herausgebracht, welches den Entwicklungsgang, den es im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert auf dem Gebiete der Lyrik nahm und den es gegenwärtig hat, veranschaulicht. Die beigegebene Einleitung hat zum Verfasser Hans Merian, der schon früher einen ähnlichen Versuch mit Du Caspar Fyrnen gemacht hat. Die 4 Notenbeispiele der Musikgeschichte sind abgedruckt, resp. durch Photos veranschaulicht worden. Dafür entbehrt Musik (Oper, Operette und Tanz, Lied). Der Abteilung Operette ist im Verhältnis zu der Oper zu viel Raum eingeräumt und auch den einzelnen Perioden hätte dann der hervorragendsten Meister der Vorzug gegeben werden können. Lied und Musik [illegible] ungleich verteilt, wie Text und Illustration ist. Daß es für die Verleger nicht leicht ist, [illegible] Aufgabe war, weiß man von der Herausgabe illustrierter Prachtwerke, besonders in dem gegenwärtigen Umfang der Illustrationen. Immerhin hätte auf die Auswahl der Musik noch mehr Sorgfalt verwendet werden können. Es wird z. B. niemand gewagt haben, von Mozart die Arie [illegible] zu bringen, während [illegible] Lied [illegible] Text [illegible] Egmont, ja heute dem Namen nach bekannte Komponisten in den Vordergrund des Interesses gerückt werden. Wie kommt die Komponistin Operettenmusik Abert und Anderen? Neben nur mittelmäßig unterdrückte Anzahl Musiker und Musikkenner. Wo aber dagegen der Name des großen deutschen Liedermeisters Robert Franz steht? Daß von diesem tiefempfundenen und genialen deutschen Art in deutschen Liede so wenig [illegible] und daß so [illegible] Werke vertreten sind, [illegible] wir keinen Vorwurf machen, da Raum ja [illegible] Wahl der gebrachten. In dieser Hinsicht [illegible] wir wieder nicht verstehen, daß so [illegible] Lieder wie [illegible] Lieder [illegible] Mangel an Raum [illegible] Lieder [illegible] Lieder [illegible] Lieder

Lamarre, G. Waldesrauschen. Sieben Fantasiestücke. Op. 54. München, Adl.

Nicht bedeutende, aber gut gearbeitete und gut klingende Musik, der Verlust der Noten wünschenswert sein dürfte.

Als Op. 51 erschien im deutschen Verlagsort im Adlerschen Verlag eine Suite, der ich gerne ein paar empfehlende Worte mit auf den Weg gebe, obwohl auch sie an keiner Neuheit angestoßen leidet. Aber sie ist ausgezeichnet gearbeitet und von sehr dankbarem Vortragswerth. In Bezug auf Schwierigkeit der Ausführung steht sie etwa auf der gleichen Stufe mit den bekannteren *Bargiel*schen Kompositionen.

Darmstadt. Dr. W. Nagel.

Wittmer, Dr. Ludwig, Manfred. Dramatisches Gedicht von Lord *Byron*. Leipzig, H. Seemann Nachf. 1900.

Dr. Ludwig Wittmer wählte diese Ausgabe veranlaßt hat, erklärt man vor Allem den Wunsch, dem Publikum den genauen Text in die Hand zu geben. Dieses Publikum, wie Letzteres gemeint, hat aber noch eine andere Veranlassung, sich in der That sehr dankbar. Der Text beruht in wesentlichen auf der alten *Borgeaud*schen Uebertragung, ist jedoch von Grund aus neu durchgesehen und vielfach verbessert worden. *Walter Fischer* hat das Buch künstlerisch ausgestattet, indem die Köpfe nur nicht alle den gleichen Mund haben) und *Wittmer* hat eine kurze Einleitung zu Byrons Manfred geschrieben, die wir lesen, die wir aber auch recht ergänzt gewünscht werden kann. Auch *Wittmer* den besten Kenner und maßgebendsten Interpret des herrlichen Gedichtes, der sprengenden Poesie selbst will, versucht sich bei dem so gut wie völlig unverstandenen mächtig doch gehen nicht und Form ganz verbessern. Leser, die das Gedicht hat, der haben will *Wittmer* den Versuch Manfred zu hören, empfehlen, zum mindesten sich in den Kapitel Byron der II. Bandes der »Klassiker-Ausgaben von Grosser zu vertiefen. Ein paar gewichtige Seiten über Schumanns Musik hätte ich gerne gesehen.

Dr. W. Nagel.

Pfohl, F. Ar bar Nebisch. Leipzig, H. Seemann Nachf.

Zwei Schritt von 34 Seiten, die in weniger als drei ersten Dezent - Abbildungen des Fabrikanten Nebisch zeigt. Vom Texte ist findet man bedauerlicherweise nur Text. Es gut sich das Schriftchen liest, es ist doch ein Zeichen für die individuelle Richtung, in der sich unser deutsches Musikleben bewegt, dass Richtung, die in dem kunstverständigen Personenkreis unterstützt, wie er z. B. in Wien und Leipzig schon bestehend ist. Nun, auch diese Periode wird vorübergehen, das Interesse der ehemaligen Stimmen-Jagerei wenden. Absichtlich weiter, und man wird wünschen müssen, dass der Komponist wirklich so dringlich sind, diese oder jene Sonderer unterhalten darin es sich zum Schlusse, an die ernsteren Werke selbst denken.

Dr. W. Nagel.

Kossmann-Richter, A., Handbuch der Klavierunterrichts. 3. Teil. Quedlinburg, Verlag. 1900.

Ein Buch, das ganz neben Noten stehen kann, wie dem ich aber doch nicht recht wusste, warum es geschrieben wurde. Das mit Recht so beliebte »Progressive Notenbuch« ist nun denke an die Hand guter Klavierwerke sicherlich nicht verbessert. Das Buch macht den angehenden Lehrer sogar noch schwerer, gibt ihm eben doch noch nicht die zum erfolgreichen Unterrichte nötige Routine. Nur den Anfängern dürfte es gelingen sich hier in diesem Meere darauf hinzuarbeiten, wie wenige Leute es wissen und wie Klavierspiel ist, zu spielen. Die neue Auflage wird ihr *Kossmann* das Ergebnis nicht spielen können, wie es der geistig Anschauung verlangt. Da wäre sehr auch die schlechten Anfangsübungen nicht. Praxis Praxis ist Vogel Kunst ist alles. Die technischen Lehrgänge scheinen nach Ihre *Kossmann* es wünschenswert sein möglich sein. Man wie schon dies Buch an der Seite, wie es gemeint ist. Aber man bedenke doch, verschwendete Zeitung (und der ist es eine, wenn es, die musikalische und andere Welt besitzt genommen gut sein, so übersehen der eine musikalische Klang so viel Interesse dass für die mechanische Schulung nur eine sehr kleine Übung der Musik Schwierigkeiten bleibt, der Sinn zu retten, sehr selten Fälle einmal so. Dass Herr *Kossmann* der Musik geschrieben ist. Ausdrücke als gegen Werk schlag der *Kossmann*schen Schulung dem Werk von *Bar* (im Klavier auf seine Meister seiner *Ausdruck* Übung in der Musik dem Klavierspiel und der Neuen Musikgestaltung) empfehlt, ist leider. Da wenn auch Herr *Kossmann* seinen eigenen Lesern doch uns gerade zum Nutz thut, gehört diese Musikschöpfer sich wieder, die sie mehr Interesse haben, als für den sie es empfiehlt.

Dr. W. Nagel.

Schmid-Dresden, Otto Max Reger und sein sechstes Jahr für Klavier bearbeitet. 3 Bände. Berlin, Bote & Bock. Leipzig.

Otto Schmid, der ehemalige Musikgelehrt, zieht durch seine glänzenden Ausgestaltungen immer mehr die Aufmerksamkeit weiterer Musikkreise auf sich. Unser Schmid und Richard ist zu finden, nun sehr zur Interessen, sondern er auch seinen künstlerischen Wert für die gegenwärtige Musikpraxis hat. Das vorliegende Werk ist recht nur zum Kinder des modernen Instrumentes herausgegeben, es hat sehr viel besonderes Interesse an seine Kunden, die in den Schwierigkeiten recht an Virtuosität zu stehen gut hat. Wie wir der beiden ersten Bände Kompositionen von *Joh. Matthias Hermann Schmid, Paris, Hans Assmann Schneider, Friedrich Mörike, Hans Pfitzner* gefunden, sehr sind Band von *Heinrich Kompositionen* und der Dichter als Klavier sehr schwer, besonders dass in der im Buch selber ist Wort und Ton. Zum gewissen Kommentar dazu hat *Schmid* in einem besonderen Bändchen »Das sinfonische Klavierkonzert in seinen geschichtlichen Entwicklungsgang« gegeben. Es gut und bedeutend noch Musikgeschichte recht an unserer geringen Augen vorüber. Nicht allen vermögen wir zu unterschreiben, was *Schmid* über die Reformation und den Einfluss der »Neuen Musik« sagt. Interessant ist es, anderen und sehr viel zu Dank auf die schöne Kunst in Deutschland und insbesondere auf die Stadt Dresden. Durch die Leistungen ist es zum Leben Ende macht. Durch die Lyrik an sich und Musik, die sie in sich hat in ihrer geschlossenen und vergessen Deutschland ist schätzenswert wegen im Kampfe zu stehen. Und dass es heute noch wenig hat, ist gerade Stellung bekommen, ist mehr von grossem als Verdienst des Komponisten. Sein neue *Schmid* im vorliegenden Werke ein schönes Denkmal gesetzt hat.

Kaufmann-Rinkerode Wegweiser durch die Klavierliteratur. 3. Aufl. Leipzig, Ring.

Das Buch gibt eine übersichtliche Gruppierung der empfehlenswerten Literatur und Bedeutungen derselben, scheint recht wertvoll zu sein. Im Prinzip wünschte es besser, es alle empfehlenswerten Stücke an richtigen Platze und meinen wir es ziemlich besser, der gute Rat, der *Kaufmann* seinen guten ist und die Übersicht, dass er bereits in 3. Auflage erschien, klar gleich vermuten, dass geübter Lehrer auch ohne Buch recht wichtigen und man sich trotz der Führung dieses Meister anvertrauen darf.

Briefkasten.

Herrn Dr. in B. Das zu so Wort von Kyrie eleison ist seiner Abstammung nach vorläufig gleich wurde es im Gesang schon früh dermaßen verstümmelt gebraucht. Wie die von den Griechen herausgesuchte Lesung Sonnenaufgang zu wandeln die aus dem Kyrie eleison entstandene Lesart Kyrieleis oder einfach Kyrie eleison der Lese gemacht. Im alten Weihnachtsspiel schreibt man Kyrie eleis. Aber es ist es durch eben ebenso gut richtiger Schreibweise, wenn wir Kyrie eleison sagen und

Herrn C. in D. Es ist in der Tat sehr angenehm Ausgabe heute zwei Seiten zu wenden das Umschlagen zu vermeiden ist. Das Verfahren ist sogar sich das einfache bei Orgeln und Harmonien, in Ihrer Ausgabe bedeutet es vielleicht Notenmaterial

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 7.

Ausgegeben am 1. Juli 1901

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 bis 20 Seiten mit 1 bis 2 Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: Surrogate im Klavierspiel. Von Max Arend. — Ludwig van Beethoven und die Variationenform. Von Dr. Otto Klauwell (Schluß.). — Über Notierung der rhythmischen Übergänge bei gerader Wiederholung. Von Dr. J. C. Herzog. — Lose Blätter: Verlängerung der Schlußnote. Organistenbestellungen. — Monatliche Rundschau: Berichte aus Berlin, Dresden, Köln, München, kleine Nachrichten. — Besprechungen. — Briefkasten. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung

Surrogate im Klavierspiel.

Von **Max Arend.**

Geringschätzige Urteile über das Klavier sind nicht selten und konnten gerade in unserer Zeit als eine Art von Reaktion gegen die stets wachsende Verbreitung dieses Instruments nicht ausbleiben. Das eigentliche Fundament dieser Geringschätzung jedoch ist recht eigentlich noch nicht bloßgelegt worden, und die folgenden Zeilen haben den Zweck, nicht die Bloßlegung zu vollziehen, aber auf die Weise hinzudeuten, in der sie zu erfolgen haben würde. Dieses Fundament nämlich erblickt der Verfasser darin, daß das Klavier nicht ein Musikinstrument, sondern das Surrogat eines solchen ist, und daß dementsprechend das Klavierspiel etwa die Kunst wäre, durch Surrogate Musik zu fingieren.

Wenn schon auf der einen Seite dieser Gedanke, vorläufig seine Richtigkeit angenommen, eine gewisse Geringschätzung des Klaviers rechtfertigen würde, so ist doch auf der anderen Seite gleich vor einer Unterschätzung aus dem Mißverständnis des Worts Surrogat heraus zu warnen. Und diese Warnung sei an die Spitze gestellt, weil, ohne sie leicht die ganze folgende Erörterung in einer falschen Beleuchtung, etwa in der Beleuchtung eines sehr einseitigen Angriffes auf das Klavier und das Klavierspiel, dastehen würde. Was ist die ganze Malerei anderes, als eine Unterschiebung von Surrogaten? Das Auge bekommt Flächen und konstruiert daraus, kraft der Fähigkeit, auf der überhaupt das Sehen von Körpern beruht, dreidimensionale Gebilde! Und doch, wem würde es einfallen, deshalb die Malerei gering zu achten? Und wer würde mit einer Geringachtung aus diesem Grunde Anklang finden? Dies Beispiel mag genügen, um zur Vorsicht zu stimmen. Aus dem Begriff des Surrogats folgt an und für sich noch keineswegs die Verwerflichkeit. Sondern diese wird sich erst aus dem Vergleich ergeben können!

Der einzelne musikalische Ton, ein Abbild des Willens, des Lebens, bedarf der Fähigkeit des Anwachsens, des Lebens, des Hinsterbens. Hat der Klavierton diese Fähigkeiten? Bekanntlich nicht. Im Moment des Anschlags am stärksten stirbt er ab, und keine Macht der Erde kann ihm zum Anschwellen, zum Leben verhelfen. Das Pedal kann höchstens, wenn es in dem hierfür geeignetsten Zeitpunkt nämlich ein wenig nach dem Anschlag, einsetzt, das Absterben verlangsamen (vergleiche hierzu die Ausführung *Riemanns* im theoretischen Teil seiner Klavierschule). Moderne Versuche, das Klavier durch eine Veränderung seiner Konstruktion von diesem seinem Grundübel zu befreien, kommen hier nicht in Betracht, einmal, weil sie einen durchschlagenden Erfolg nicht aufweisen können, dann aber, weil die Konstruktionsänderung, die dies Ziel wirklich erreichte, eine so fundamentale sein müßte, daß das entstandene Instrument eben kein Klavier mehr sein würde. Erwägt man nun, daß die Musik aus nichts als Tönen besteht — ich sehe

davon ab, daß man diesen Satz im Hinblick auf die Verwendung von Instrumenten, die keine Töne, sondern nur Geräusche zu erregen vermögen, wie der Trommel, der Becken, des Triangels, des Tamtams, in gewisser Hinsicht schon der Pauken, da es bei ihnen jedenfalls mehr um die Klangfarbe als um die Tonhöhe zu thun ist, bestreiten kann — so wird man, da das Klavier keine Töne in dem dargelegten Sinne zu liefern vermag, nur keine qualifizierten Töne zu erzeugen imstande ist, vielmehr nur Surrogate solcher qualifizierten Töne, ihm die Eigenschaft eines Musikinstruments im vornehmen Sinne schon jetzt absprechen müssen. In der Nichtverwendung des Klaviers im Orchester zeigt sich also ein richtiges und feines Instinkt nicht aber ist sie, wie z. B. *Berlioz* in seiner Instrumentationslehre meint, zurückzuführen auf das Ungebräuchliche, den großen Raumaufwand, der erforderlich wäre, die hohen Kosten u. dergl. Gewiß wirken alle diese Umstände mit, aber es ist leicht zu sehen, daß sie nicht entscheidend sein können. Wann hätte je das Ungebräuchliche die jungen Komponisten abgeschreckt? Dazu kann man von ungebräuchlich hier kaum sprechen, denn bei jedem Klavierkonzert hat man den Zusammenklang von Klavier und Orchester. Ähnlich verhält es sich mit den anderen Gründen. Auf der ganzen Linie sind die Konzertdirektionen was die Ansprüche der Komponisten an Kosten und Raum betrifft, gewichen, und allein hier sollten sie nicht zum Weichen zu bringen sein? Der wirkliche Grund ist eben der, daß das Klavier ein Musikinstrument zweiten Ranges, ein bloßes Surrogat eines Musikinstrumentes ist. Man könnte einwenden, daß es sich mit der Orgel ähnlich verhalten müsse, da auch ihren Tönen die Möglichkeit der dynamischen Schattierung innerhalb des einzelnen Tones fehlt. Und doch wird die Orgel in den meisten Oratorien mit dem Orchester vereinigt. Zur Widerlegung des Einwandes ist zunächst darauf hinzuweisen, daß die Orgel ihre Töne wenigstens in gleicher Stärke aushält, was dem Klavier gänzlich unmöglich ist. Die Töne sterben nicht lediglich. Es ist ihnen zwar das warme Leben, dessen Eindruck nur die dynamische Schattierung des einzelnen Tones hervorrufen kann, versagt, aber sie erscheinen in ihrer Starrheit als Personifizierung des Menschen als Übermenschen. Ihnen eignet der Charakter des Erhabenen, des Religiösen, des Göttlichen. Daher ihre Anwendung — daher aber auch zugleich erweist sich der erhobene Anspruch als stichhaltig, auch ihre beschränkte Anwendungssphäre.

Wir betrachteten den einzelnen Ton in seiner Isolierung außerhalb des Ganzen der Musik, das sich als melodisches oder als harmonisches auffassen läßt.

Betrachten wir die Melodie, so liegt ihr Leben, wie das des einzelnen Tones, im crescendo und diminuendo verbunden mit den agogischen Nuancierungen des stringendo und ritardando. Das crescendo besteht darin, daß, drücken wir es bildlich aus, der Tonstrom mächtiger wird, und zwar kontinuierlich, ohne Berücksichtigung der etwa inzwischen eingetretenen Veränderungen der Tonhöhe. Physikalisch ausgedrückt: die Latitude der Schwingungen des tonerzeugenden Körpers wächst kontinuierlich. Entsprechend wird die Latitude beim diminuendo kontinuierlich kleiner. Es ist daraus klar, daß das Klavier nur des diminuendo beim einzelnen Ton und bei einer Folge von Tönen fähig ist, letzteres auch nur dann, wenn der Grad des vom Komponisten verlangten diminuendo zufällig mit dem des Klaviertones übereinstimmt — ein äußerst seltener, beinahe ganz unpraktischer Fall. Dagegen ist das Klavier des crescendo beim einzelnen Ton gänzlich unfähig, für das crescendo bei einer melodischen Reihe ebenso für das diminuendo bei einer solchen, abgesehen von dem soeben erörterten Fall, hat es ein Surrogat. Worin besteht dieses? Anstatt daß der Tonstrom kontinuierlich wächst oder abnimmt, zeigen die Differenzen des Stärkegrades der einzelnen Anschläge eine Regelmäßigkeit. Der erste Anschlag hatte eine gewisse Stärke, der Ton nimmt ab, der zweite Anschlag hat nun eine um einen gewissen Grad größere oder geringere Stärke, je nachdem es sich um ein crescendo oder um ein diminuendo handelt, der dritte Anschlag ist wieder stärker oder schwächer. Diesen komplizierten Apparat ist das musikalische Ohr gutmütig genug für ein echtes crescendo oder diminuendo anzunehmen. Es ist aber natürlich keineswegs ein solches, sondern nur ein Surrogat dafür.

Betrachten wir den Ton als Teil der Harmonie und lassen diese im Auge, so ist es klar, ein Musikinstrument ist von Hause aus einstimmig und die Mehrstimmigkeit ist ein Surrogat eines Instrumental-Ensembles. Der menschliche Sangestimme, dem ersten, ältesten, edelsten und besonders durch die nur bei ihr mögliche Vereinigung von Wort und Ton vollkommensten Musikinstrument ist absolut einstimmig. Wenn nichts anderes, so würde das Wort *einstimmig* schon *phasis* es schon beweisen. Die Blasinstrumente sind einstimmig und die Streichinstrumente sind nur als Zusammensetzungen aus mehreren Einzelinstrumenten (den einzelnen Saiten) der Mehrstimmigkeit fähig und auch nur in verhältnismäßig und in äußerst beschränktem Umfang. Das Klavier aber ist zwar kein Orchester, aber das Surrogat eines solchen. Den thatsächlichen Beweis liefern die sog. Klavier-Auszüge. Aber auch bei der eigentlichen Klaviermusik handelt es sich stets um die Imitation eines Instrumenten-Ensembles, vom Walzer mit seinen stereotypen, wo sich ganz deutlich Melodie-Instru-

meist, Ersatz-Instrument und Instrumente für die abhandelnden Materialmassen sondern, im Grund so / zum höheren Interessen. Und so Klavierspielen ein Stück auch gestaltet sein mag, immer singen und klingen viele Stimmen durcheinander, immer ist es ein Orchester — oder vielmehr das Surrogat eines solchen. Und zur Vergleichung mit dem Orchester höre man sich im Konzert eine *Beethoven*sche Klaviersonate und eine *Beethoven*sche Symphonie an! Wohlgemerkt, man höre die Sonate, man studiere, aber spiele sie nicht. Denn beim Studieren oder Selbstspielen überhört man gar zu leicht die Klangmängel, weil man selbst produziert und also das natürliche Bedürfnis hat, der etwa mangelhaften Produktion nachzuhelfen, und ist es durch den bloßen unterstützten Hören den Nachverhandlungen der Mangel.

Wir haben den Ton erfaßt und als Glied einer Melodie oder Harmonie ins Auge gefaßt und hat überall der Notwendigkeit von Surrogaten beim Klavierspiel gedacht. Die Sache geht noch weiter. Wir werden uns nämlich mit dem Hinweis auf die Vielgestaltigkeit der Einzelfälle und mit dem Herausgreifen von einigen wenigen besonders wichtigen Fällen der charakteristischen Töne nicht, daß die Existenz oder auch die Nichtexistenz von Tönen oder Tongruppen fingiert wird, d. h. daß dem nicht existierenden hörer nicht existierenden vollenden Ton ein existierender surrogiert wird oder umgekehrt. Hierher gehört nicht daß ein Ton der nicht durch die Finger festgehalten wird durch das Pedal aufgehalten wird, denn das Pedal bewirkt ebenso wie die Finger ein neues Weiterklingen. Hierher gehört aber der Gebrauch des Pedals, wobei er nicht des Aushaltens wegen, sondern nur des spezifischen Weiterklingens wegen erfolgt. Nehmen wir z. B. an, was ja, besonders in höherer Tonlage nicht durchaus zu vermeiden ist, es werde eine Skala oder ein Teil einer solchen mit Pedalgebrauch gespielt, so ist es offenbar daß physikalisch jeder Ton weiterklingt. Die ordinierte Ohrenmaus des Ohres überhört aber absichtlich, wenn der Zusammenhang eine vollkommene Begleitung zu ungestört gestattet, das Weiterklingen, wohlgemerkt spielt sich der ganze geschilderte Vorgang hinter der Schwelle des Bewußtseins ab, existiert also vielmehr nur den Eindruck eines vollen Klanges. Hier ist also, wenn man es so formulieren wollte, Surrogat eines objektiv für die Vorstellung nicht existierenden Tones ein real weiterklingender das Nichtverhandensein wird fingiert. Umgekehrt fingiert das Ohr unser Unterlassen des Weiterklingens eines Tones, der zu klingen aufgehört hat. Gerade dies braucht am wenigsten nachgewiesen zu werden, beruht doch auf diesen Fakten der größte Teil der Technik des Klavierkomponierens.

Man würde indessen irren, wenn man meinte, daß diese Sätze nur für den Komponisten von Wert wären, sie sind es ganz ebenso für den Klavierspieler. Nehmen wir die erste Sonate von *Beethoven*, Op. 2, 1 in f-moll, so finden wir im 6. Takt den kurzen Vorschlag c' in der rechten Hand. Dieser kurze Vorschlag ist, wie *Riemann* richtig anmerkt, Surrogat eines Auftakts, entsprechend den beiden ersten Takten bei der ersten Gruppe von 3 Takten, und dem 4. Takte bei der folgenden Gruppe von 4 Takten. Eine Art von Surrogat die wir an bisherigen Zusammenhang zu besprechen noch nicht Gelegenheit hatten. Die für den Spieler praktische Konsequenz ist, daß der Vorschlag keineswegs ganz kurz und unbedeutend gespielt werden darf, vielmehr (entsprechend seinem Charakter als kurzer Vorschlag) eine verhältnismäßige Länge und eine Betonung erfordert.

Ein anderes Beispiel von praktischer Wichtigkeit für den Spieler. *Rob. Schumann* hebt in Klavierstücken über einzelne Töne Schwellzeichen (— —) zu setzen. Es ist leicht, dem einzuwenden, einem Klavierton kann man nicht nachhaltig abnehmen lassen, da man nur die Stärke des Anschlagsmomentes in der Hand hat. Folglich verlangen die Schwellzeichen etwas Unmögliches, sie imprimierte meine meinen die Schwellzeichen haben also gar keinen Wert und Sinn, und wir handeln ganz wohlverstandenem Interesse des Autors, wenn wir sie aus seinen Angaben ausmerzen. Das heißt aber doch, sich die Sache etwas bequem machen. Denn Schumann wußte das also, was wir ihm da entgegenhalten, doch ebenso gut wie wir und schrieb doch die Schwellzeichen. Was kann er also verlangen, wenn das, was er zu verlangen scheint, unmöglich ist. Nun, ein Surrogat des Unmöglichen! Diese Schwellzeichen sagen dem Sänger, dem Bläser, ein Geiger würde hier schwellen müssen, der Klavierspieler kann es nicht, tue wenigstens statt dessen, was du kannst, damit der Hörer so leidenschaftlich angeregt werde, daß er womöglich die Schwellung aus eigenen Mitteln ergänzt! Die Schwellzeichen sind ein Sporn zum ausdrucksvollen, mitfühlenden, leidenschaftlichen Spiel. Hatte nun Schumann so unrecht sie zu schreiben?

Wieder ein anderes Beispiel zeigt uns die Surrogatur beim Klavierspiel bei der modernen Accentuation, einer Verfeinerung, die ebenso oft angewandt wird, wie sie unbekannt ist! Die Accentuation des 18. Jahrhunderts, wie sie z. B. *Türk* in seiner Klavierschule beschreibt, bestand darin, daß mit einem Haupton zusammen ein Verzierungston oder kleine Unterschlagnote angeschlagen, aber nur so kurz wie eben möglich gehalten wurde. Die Accentuation ist nämlich aus unserem Klavierspiel verschwunden, in Wirklichkeit ist sie als notwendiges Surrogat den kurzen Vorschlägen bei sehr kurzen Hauptnoten noch recht lebendig. Z. B. nennen auch viele Spieler bei Schumann kaum anders anführen. Hier wird also der vom Komponisten geforderten Akzentuierfolge

zweier Töne ihr gleichzeitiger Anschlag surrogiert, d. h. die Einsatzzeit des einen der beiden Töne wird verschoben (meist [mit wohl die Hauptnote ein winziges Zeitteilchen zu früh ein].

Überlegt man so, daß das allermeiste beim Klavierspiel auf Surrogaten beruht, so verliert man eine gewisse Ängstlichkeit, die man desto mehr hatte, je feinsinniger musikalisch man ist. So mache ich mir kein Gewissen daraus, in *Beethovens* Sonate Op. 2, 3 im Schlußsatze Takt 22 und 21 vom Ende gezählt, meinen Schülern für den Doppeltriller in der rechten Hand folgendes Surrogat zu gestatten, d. h. einen Triller, dessen unterer Ton mit dem Daumen

zu greifen, h² ist, während der obere aus dem Zusammenschlag c³ d³ e³ besteht. Wenn man so sagen darf, das ist um so unbedenklicher, als gleichzeitig die linke Hand auf f² trillert. Wollte man sich auf einen korrekten Doppeltriller steifen, so dürfte man, dieser 2 Takte wegen, die Sonate dem Schüler kaum vor *Liszt* geben.

Es wäre vielleicht keine üble Idee, eine Klavierschule oder ein Etudenwerk speziell aus dem Gesichtswinkel zu schreiben, daß beinahe alles Klavierspiel surrogieren ist. Die Möglichkeit, dazu anzuregen, war es hauptsächlich, die mich zur Veröffentlichung meiner Gedanken führte.

Schein – das ist die Losung für alles Klavierspiel! Richtig verstanden natürlich! Ist es nicht äußerst bezeichnend, daß im 18. Jahrhundert die Komponisten fast alle zuerst Sänger waren, im 19. Jahrhundert dagegen alle Klavierspieler, mit verschwindenden Ausnahmen, unter denen *Richard Wagner* obenansteht? Gewiß soll das nicht heißen, daß es ein Verdienst wäre, nicht ordentlich Klavier spielen zu können. Aber wer vermag zu entscheiden, wieviel ungesangliches Zeug ungedruckt, vielleicht sogar ungedacht geblieben wäre, wenn das Klavier als die Allgemeinbildung des Musikers herstellend, nicht so sehr den Gesang verdrängt hätte, wie es geschehen ist. Niemand wird dem Klavier den Platz nehmen wollen, den es sich, kraft innern Wertes, erobert hat, den Platz zum Einstudieren jeder Art von Musik, sowie zur Verbreitung jeder Art von Musik zu dienen, das Medium zu sein, durch das man eine reiche und wertvolle Litteratur kennen lernt, für die Allgemeinbildung des Musikers wegen seiner Vielstimmigkeit unentbehrlich zu sein. – würde es nicht aber ein Nutzen sein, wenn sich gerade die jungen Komponisten die Mängel des Instruments durchschauend, etwas mehr mit dem Gesang befaßten, als sie es zu thun pflegen? Galt im 18. Jahrhundert die gesangliche, im 19. die pianistische Ausbildung für unentbehrlich für den Fachmusiker, so sollte es im 20. niemand ohne die Vereinigung von beiden thun dürfen. Verliert die Musik durch diesen Zuwachs an Anforderungen an die Arbeitskraft hier und da einen Jünger, so — ist auch das kein Schade!

Ludwig van Beethoven und die Variationenform.

Von Dr. **Otto Klauwell**.

(Schluß.)

Überblickt man die seit dem Jahre 1800 geschriebenen Variationenwerke des Meisters, so bemerkt man darunter eine Anzahl solcher, in denen er, unerachtet der inzwischen durch ihn errungenen Vertiefung der Form, wieder in die frühere äußerliche Variierungsmanier zurückfällt. Bald begnügt er sich mit einer oberflächlichen Figurierung der Melodie, bald läßt er eine sinnvolle Gruppierung der einzelnen Variationen vermissen, bald verzichtet er auf die Koda, bisweilen fehlt überhaupt jede Spur der inzwischen gemachten Fortschritte. Wir dürfen uns diese gelegentlichen Rückfälle wohl damit zureichend erklären, daß auch *Beethoven*, wie wir es schon von *Mozart* wissen, sich öfters aus Gefälligkeit zur Abfassung von Variationen veranlaßt sah, denen dann die Sanktion seines Genius nicht zu teil geworden ist und die deshalb als Maßstab zu seiner Beurteilung nicht herangezogen werden dürfen. Daß *Beethoven* selbst sich des Wertunterschiedes zwischen derartigen Werken und den aus innerem Drange geschaffenen bewußt war, ist zwar selbstverständlich, geht aber auch unmittelbar aus einem Briefe hervor, mit dem er am 26. Dez. 1802 die in demselben Jahre entstandenen Variationen Op. 34 und Op. 35 an die Leipziger Verlagsfirma Breitkopf & Härtel übersandte. »Da diese Variationen«, schreibt er »auch merklich von meinen früheren unterschieden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer (nämlich z. B. Nr 1, 2, 3 u. s. w.) anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner größeren musikalischen Werke aufgenommen, umsomehr, da auch die Themas von mir selbst sind.« Wirklich hat es denn auch mit dem »merklichen Unterschied« zunächst bei den 6 Variationen in F dur Op. 34 seine richtige Bewandtnis. Schon das Thema ist hierfür ein sprechender Beleg. Es ist, wenn wir von den unbedeutenden, offenbar nur für Unterrichtszwecke geschriebenen Variationen in G dur ($^2_4$ Takt) absehen, das erste vom Meister selbst erfundene und giebt sich den wenig gehaltvollen, oft geradezu skizzenhaften früheren Themen gegenüber, als ein

sorgfältig ausgeführten breiten dreiteiligen Adagio-Satzchen von ausdrucksvollem Charakter und hohem Schwebungsgehalt. Gerade die formelle Abrundung und Geschlossenheit dieses Satzchens im Verein mit seiner ungemein weite ästhetische Bedeutung gewährenden melodischen, rhythmischen und harmonischen Ausgestaltung lassen es als thematische Grundlage eines Variationenwerks wenig geeignet erscheinen, erweckten zum mindesten nicht das Bedürfnis nach variierender Behandlung. Dies mag für *Beethoven* der Grund gewesen sein, daß er hier den bisher beschrittenen Weg einer mehr oder weniger strengen Anlehnung an das Thema gänzlich aufgab und durch eine Freiheit der variierenden Behandlung erreicht, die der Variation fast über die Grenzen ihres Begriffs hinausführte. Wir haben es also ersten Male der mehr sucht sucht, wie der Titel sagt, Variationen eine Reihe frei erfundener und an Charakter völlig von einander abweichender Phantasiestücke vor uns, die ihre Herkunft aus dem Thema, namentlich hinsichtlich ihres formellen Zuschnitts, zwar keineswegs verleugnen, im übrigen jedoch ihre ganzlich eigenen Wege gehen. Und gerade in der individuellen Selbständigkeit des Charakters dieser Stücke und ihrer gleichzeitig doch nicht zu verkennenden Abhängigkeit vom Thema, ohne welches sie nicht in der Form gedacht wären, liegt, nächst seinem absoluten Schönheitswerte, der hohe Reiz dieses in seiner Art unvergleichlichen Variationenwerks. Ganz richtig in der Literatur steht es auch da, daß *Beethoven* hier die inhaltliche Selbständigkeit der einzelnen Stücke auch von außen durch die Wahl immer neuer Tonarten, Taktarten und Tempi entsprechend zu stützen für gut fand. Während die I Variation sich in Tempo und Taktart noch an das Thema anlehnt, aber vermittelst ihrer Tonart D dur in gerader ostensiver Weise aus dem bisherigen Gebiet herausspringt, steht Nr II in B dur Allegro ma non troppo", Nr III in G dur Allegretto", Nr IV in Es dur Tempo di Minuetto", Nr V in C moll Marcia", Die, wie man sieht, durch Terzensschritte nach unten allmählich erreichte C moll-Tonart gestaltet sich mittelst Verwandlung in Dur zur Dominante der thematischen Grundtonart und führt auf dem Wege einer sechstaktigen Übergangsgruppe in die wieder in Es dur", stehende VI Variation, die der Ähnlichkeit mit dem Thema wieder durchaus wie Augen richtet, während die VII Variation diesen Namen überhaupt nur ungenügend verdient, insofern sie sich nur als das allerdings sehr reich verzierte Thema selber darstellt. Ein kadenzierender Lauf der rechten Hand auf der Grundlage des reinen Quartsextakkords und eine ausdrucksvolle Verlängerung der letzten Takte dem Thema beschließen das ganz schöne Werk.

An musikalischem Gehalte gegen dasselbe zurückstehend erscheinen die 15 Variationen in Es dur (mit Fuge) Op. 35 über ein Thema aus dem ein Jahr vorher entstandenen Ballet Prometheus, das der Komponist bekanntlich im Finale der Eroica [illegible] auch neue zum Gegenstand variierender Behandlung machte. Nicht nur hinsichtlich ausdrucksvoller Schönheit und vielseitig wechselnder Stimmungsbilder müssen wir vor jenen die Segel streichen, auch als Typus ihrer Gattung fallen sie vielfach wieder in die frühere Manier zurück. Was sie dagegen über alle vorangegangenen Variationenwerke erhebt und unserm *Beethoven* selbst nach dem oben angegebenen Datum ihrer eigentümlichen Wert gesichert haben mag, ist der durch mancherlei Erweiterungen herbeigeführte Größe ihrer Gesamtanlage und ein unaufhaltsamer Drang nach lebensvoller Entwickelung, der das Ganze durchströmt und es trotz mancherlei Gegensätzen in einzelnen wie am Finem Ganze geschlossen erscheinen läßt. In einer Einleitung ertönt zuerst, in leeren Oktaven vorgetragen, der Baß des zukünftigen Themas allein, um dann als cantus firmus mit einer kontrastierenden Oberstimme später als Mittelstimme mit neuen, endlich als Oberstimme mit drei kontrapunktischen Nebenstimmen verbunden zu werden. Hierauf tritt keinen wir das zweistimmige, ausgesprochenen Problems zur Schau tragende Thema selbst kennen, das nun in diversen Veränderungen meist der früheren Art auftritt, die sich alle in demselben Tempo und von einer geringen in C moll stehenden Ausnahme abgesehen, auch in derselben Tonart aufeinanderfolgen und daher einen starker ins Gewicht fallenden Charakterwechsel nicht herbeiführen. Mit der XIV Variation erfolgt ein Umschwung der Stimmung, die bisherige Heiterkeit macht einem trüben ernste Platz, zu dessen Ausdruck sich die verschiedenen kontrapunktischen Mittel vereinigen, das düstere Kolorit, das unverhältnismäßig langsame zu nehmende Tempo, der träge dahinschleichenden Stimmen, die Verdrängung der bisherigen leichten durchsichtigen Homophonie durch einen dichtflüssigen, modulationsreichen Kontrapunkt. Nicht lange soll aber diese Stimmung die Oberhand behalten, nur an den auf einer Fermate ausklingenden Schlußakkord angehängte Passage leitet wieder in das heitere Es dur zurück, in dem nun das Thema zum letztenmale in gesteigerter Heiterkeit als früher, zu einer breiten und in kleinste Notenwerte aufgelösten Doppelvariation verarbeitet wird. Ein kurzer auf einem Halbschluß in C moll endigender Übergang führt direkt in die höchst interessante, der Hauptsache nach über die vier ersten Baßnoten des Themas aufgebaute Schlußfuge. Allegro con brio über, in der später auch die ersten übrigen thematischen Bestandteile hinzugefügt und mit allen Mitteln des künstlichen Kontrapunkts zur Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung, rhythmischer Verschiebung, mit un-

ander kombiniert werden. Auf diesem äußeren und inneren Höhepunkt angelangt wird die Fuge durch eine plötzliche Fermate auf dem Sekundakkord der Dominantparallelharmonie zum Stillstand gebracht[1] und mündet einer kadenzierenden Akkordfolge der Weg zum Thema zurückgefunden, das nun in einer neuen Kette rhythmischer Variationen und in immer drängender auch gestaltender Bewegung dem glanzvollen Schlusse entgegenreift. Nicht also etwa in einem darin zu Tage tretenden neuen Prinzip der Variierung liegt die Bedeutung dieses Werkes, sondern, wie schon gesagt, in der umfassenden, die Grenzen der bisherigen Variationenform überschreitenden Größe seiner Anlage und der erschöpfenden Auswertung seiner thematischen Werte. Nach beiden Richtungen zugleich wird es zum höchsten Variationenwerke *Beethovens* und seiner Vorgänger erhoben. In letzterer Beziehung allein freilich noch hinsichtlich von den späteren c moll- und C dur-Variationen des Meisters.

Den 32 Variationen in C moll) komponiert dem, liegt ein nur acht Takte langes, harmonisch sehr prägnantes Originalthema von energisch aufstrebendem Charakter zu Grunde. Dem jedesmal neuen Takte ein entschiedener Harmoniewechsel nach dem zweiten und vierten Takte sogar eine Modulation einem) — der Bass zeichnet vom ersten bis sechsten Takte die von der Tonika zur Dominante hinabsteigende chromatische Tonleiter um dann über die IV und V Stufe wieder zur Tonika zurückzukehren — so war vorauszusehen, dass die Variationen hauptsächlich diesen das Thema in erster Linie charakterisierenden harmonischen Verlauf als den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht zu betrachten haben würden, als der feste Stützpunkt an die sich über wie immer gearteten Umwandlungen anzuranken hätten. Aber nicht nur das harmonische Bild des Themas bleibt von wenigen unterbrochen Modifikationen abgesehen, unverändert auch dessen Tonart bis auf einige Verwandlungen des Moll in Dur, dieselbe Taktart und dasselbe Grundtempo stehen sich einheitlich durch das ganze Werk. Somit bieten nur die Melodie und der Rhythmus als derjenigen Elemente übrig, an denen sich der Variierungskunst des Meisters in diesem Werke betätigt hat. So vielseitig und schier unerschöpflich diese sich nun aber auch gezeigt und so charakteristische Gebilde sie trotz der ihr auferlegten Beschränkung gezeitigt hat, es wäre sie allein nicht hinreichend, um dem Werke den Stempel modernen Variationencharakters aufzudrücken, wenn nicht ein Zug logischer Verkettung durch diese Variationen hindurchginge, wie er uns mit gleicher Deutlichkeit und Planmäßigkeit in keiner anderen ähnlichen Arbeit des Meisters entgegentritt. Das früher nur ganz vereinzelt angewendete Gestaltungsmittel der Gruppenbildung des Herauswachsenlassens mehrerer Variationen aus einem rhythmischen oder melodischen oder figurativen Motiv durchdringt hier das ganze Werk als wesentlich fortgestaltendes Prinzip. Wir unterscheiden deutlich folgende Variationengruppen: die Nummern 1, 2, 3; 4, 5, 6; 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32. Indem nun jede Gruppe in sich eine kleine Steigerung aufweist etc. etc. dass der bisherige bewegtere Rhythmus der rauen Hand breite Hände ergreift (Gruppen I und II) oder die Bewegung sich aus der Tiefe nach der verschiedenen Höhe fortpflanzt (Gruppen III und VI) oder die Zahl der beteiligten Stimmen sich verdoppelt (Gruppe IV) oder bei im übrigen gleicher Gestaltung ein lebhafterer Rhythmus platzgreift (Gruppen V, VII und VIII), indem ferner bisweilen mehrere Gruppen in Verbindung mit anderen, innerhalb ihrer stehenden Variationen zu einer größeren, fortlaufenden Steigerung zusammentreten (Var IV bis XI), andere Variationen lediglich dem Bedürfnis nach kontrastierenden Wirkungen ihre Entstehung verdanken (XII, XXIII, XXX) entsteht ein so beziehungsvolles und in seinen einzelnen Teilen auch äußerlich verbundenes Ganzes, dass das Interesse des Hörers trotz den fehlenden Reizen wechselnder Modulation, wechselnder Ton- und Taktarten in unverminderterem ja gesteigertem Grade bis zum Schlusse gefesselt wird. Man sieht aus diesem Werke wie auch aus dem vorhergehenden wie *Beethoven* das Problem der Variationenform immer wieder von einer neuen Seite erfasste und dass es ihm dem schaffenszeugenden Standpunkte einer früheren Zeit gegenüber vor allem darum zu thun war, seinen Variationenwerken Individualität zu verleihen und sie damit auf den Standpunkt seiner übrigen Werke zu erheben.

Ein langer Zeitraum — sechzehn Jahre — trennt die C moll-Variationen von dem letzten der für die Entwickelung der Form in Betracht kommenden Werke des Meisters, den 33 Veränderungen über einen Walzer von *A. Diabelli* C dur Op. 120 der 1823 komponiert im demselben Jahre auch im Diabelli'schen Verlage erschienen. Sie bilden die erste Abteilung einer zu einem wohlthätigen Zwecke unternommenen Sammlung „Vaterländischer Kunstprodukte“. Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens und der k. k. österreichischen Staaten. Die zweite Abteilung enthält 50 Veränderungen über denselben Walzer von 50 verschiedenen Komponisten, die das im Ausdruck zwar hyperbolische aber ernsten Kerne nach durchaus zu unterscheidende Urteil *Hans von Bülows* über das Werk, das er im Winter 1855/56 in Berlin zum erstenmale frei aus dem Ge-

[1] Man vergleiche hierzu den ganz ähnlichen Verlauf im letzten Satze der Sonate.

dächtnis spielte. »Der Herausgeber« schreibt er in der Einleitung zu seinem unübertrefflichen Kommentar, »erblickt in dieser riesigen Tonschöpfung gewissermaßen den Mikrokosmos des *Beethoven*schen Genius überhaupt. Ja sogar ein Abdruck der ganzen Tonwelt ist darin ausgeprägt. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangphantasie — vom erhabensten Ernste bis zum verzwergtesten Humor — in unvergleichlicher reicher Mannigfaltigkeit gelangen in diesem Werke zur vollendetsten Darstellung. Unerschöpflich ist das Studium desselben, unaussprechbar die in seinem Inhalte dem musikalischen Hörer ganzer Generationen gebotene Nahrung. Und so Var XXII — es ist diejenige, in der uns *Beethoven* in der Maske Leporellos entgegentritt — »Bis zu *Wagners* Meistersingern« hat die gesamte Tonkunst kein ähnlich genialen Spezimen drastischen Humors aufzuweisen. Es will einen dünken, als ob der große Meister den Namen Vul *Mozartiana* vorausgeahnt und ein bittersüßes Epigramm auf die Geschichte der Oper von *Mozart* bis *Meyerbeer* dichten gewollt habe. Don Juan und Leporello werden hier zu Robert dem Teufel und Bertram. Und endlich in Var XXXI Largo molto espressivo. C moll. »Wir möchten dies einzige tief als tartarische Stück eine Wiedergeburt des *Bachschen* Adagios nennen, wie die darauf folgende Doppelfuge eine ebenbürtige des *Händelschen* Allegros. Nehmen wir die Finalvariation hinzu, die sich gleichsam als eine Reminiszenz des Haydn Mozartschen Menuetts aufklingen läßt, so besitzen wir in diesen drei Variationen ein Kompendium der Geschichte der Musik überhaupt. Hierauf rechtfertigt sich denn wohl unsere Behauptung, daß *Beethovens* Op 120 ein Bild des ganzen Musik Universums widerspiegelt, wie es nur der einzige Heroengeist dieses größten aller Tondichter in sich zu konzentrieren und zugleich mit dem individuellsten Genie Stempel auszustatten gewachsen war.« Auch *Marx* urteilt sehr zustimmend über das Werk, wenn er es in seiner Art mit der »Kunst der Fuge« *Joh Seb Bachs* in Parallele setzt und in ihm einen ähnlichen Höhepunkt der musikalischen Kunst überhaupt erblicken zu müssen glaubt. Wenn wir uns den allgemeinen Urteilen dieser Männer aus voller Überzeugung anschließen vermögen, so liegt uns nun aber zu untersuchen ob unsere vornehmlich diese superlative Beurteilung ihre Begründung zu suchen hat. Bilden etwa, so könnte man fragen die Diabelli Variationen den Vereinigungspunkt aller durch *Beethoven* bedingten, vorher aber nur vereinzelt auszuführenden Entwickelungsmomente? Oder steigern oder erweitern sie vielleicht sogar noch nach Art und Zahl die neu gefundenen Gestaltungsmethoden? Während die erste dieser beiden Fragen schlechthin zu verneinen ist, kann auf die zweite nur in einer bestimmten Beziehung mit Ja geantwortet werden. Vergeblich suchen wir hier einen bestimmten, die Aufeinanderfolge der Variationen regulierenden Modus der Bewegung, wie wir ihn schon in den kleinen C dur Variationen feststellen konnten, vergeblich eine der sternhaften Anordnung des ersten innerlich und äußerlich angenommene Kreis, vergeblich ein Hauptmotiven entnommener Tonarten als innere Grundlage einzelner Variationen, wie in Op 35, oder eine Erweiterung des ganzen Variationenbaues, wie in Op 35, oder eine bedeutsamere Gruppenbildung, logische Verknüpfung und drängende Weiterentwickelung wie in den C moll Variationen. Nicht in ihrer Isoliertheit, in ihrer organischen Zusammenfassung in ihrer Beziehung zum individuellen Kunstwerk liegt daher unseres Erachtens der überragende Bedeutung dieser letzten Arbeit *Beethovens* auf unserem Gebiete, weniger bezüglich und hierin geben wir uns als eine moderne Wiedergeburt der *Goldbergschen* Variationen zu erkennen, in der Art und Weise der Konstruktion der Variationen selbst, in der der Meister die Prinzipien des variierenden Stils bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt und uns damit einen Blick in die Gedankenwerkstatt seines geistigen Schaffens thun läßt, wie vielleicht in keinem seiner übrigen Werke überhaupt. Die Schwierigkeit, das Werk in seiner Totalität zu begreifen und durch seinen Vortrag einen individuellen Gesamteindruck desselben im Hörer hervorzurufen, ist wohl auch mit die Ursache daß es in dem Repertoire unserer Pianisten keine bleibende Stelle finden zu wollen scheint und daß man mit einer gewissen Scheu an dasselbe geht als an einer »undankbaren« Aufgabe, deren erschöpfende darstellerische Lösung an die Kunstfertigkeit des Ausführenden gleich hohe Anforderungen stellt, wie die verständnisvollen Ernstes an die Kunstbildung des Hörers.

Eine Analyse der einzelnen Variationen nach ihren Gestaltungsprinzipien, wie sie wohl regelrecht wäre, um das im allgemeinen Gesagte zureichend zu begründen, würde eine Abhandlung für sich erfordern, übrigens ohne Heranziehung zahlreicher Notenbeispiele kaum zu ermöglichen sein. Wir können daher hier nur auf die hauptsächlichsten allgemeinen Gesichtspunkte hinweisen, die bei Abfassung dieser Kompositionen für den Komponisten maßgebend gewesen sind, um einigermaßen Verfolgen der zu gebenden Andeutungen dem verständnisvollen Leser anheimzustellen. Da muß denn von vornherein ausgesprochen werden, daß das Thema, so gering es musikalisch auch zu bewerten ist — ja vielleicht gerade deshalb mit — eine hervorragend günstige Unterlage variierender Behandlung bildet. Es zerfällt in zwei je 16 Takte lange Teile von genau übereinstimmender kurz überschaubarer Bauart und läßt absichtlich, wenig bedeutenden rhythmischen und melodischen Gehalt, der nur so ab-

wechselnder, gewissermaßen ungeschützter Modulationsanordnung dargeboten wird, wandern der erste Teil im ganzen der Richtung von der Tonika nach der Dominante zu, bedingt der zweite unter teilweiser Benutzung derselben Wegen, von da wieder zur Tonika zurückkehrt. Der Charaktergehalt des Themas liegt, abgesehen von seinem Walzertypus, darauf in seinem harmonisch-modulatorischen Verlauf, daß man es, so wie es ist, ohne weiteres als harmonisches Unterlage einer über darüber zu erfindenden Melodie benutzen könnte. Diese melodische Unausgesprochenheit und rhythmische Armut des Themas bot klar und folgerichtig entwickelter Bestimmtheit seiner harmonischen Gestaltung weiteren großen Spielraum, es verschiedenartig charakteristisch zu individualisieren, es auf der gegebenen, aber auch darüber hinaus in einzelnen oft stark zu modifizierenden harmonischen Grundlage zu festbestimmten lebensvollen Charakteren fort- und umzubilden. Wie sehr dies dem Meister gelungen ist, dafür ist gleich die erste Variation ein sprechender Beleg. Dadurch daß *Beethoven* den gravitätisch Wuchtenden $\frac{4}{4}$-Takt des Themas zu einem graziösen $\frac{6}{8}$-Takt verändert, daß er ferner den harmonie-gemäßen rhythmischen Anfangsmotiv $\overset{\frown}{\text{d}}$ | e e *straffer* anspannt und den so gewonnenen neuen Rhythmus $\overset{\frown}{\text{d}}$ | d_{h} e zum treibenden Motiv der ganzen harmonisch wesentlich unveränderten Variation erhebt, deren melodische Führung von den in Oktaven stattlich rauschenden Bässen über tremolierenden Mittelstimmen, vollzieht er am Thema eine Charaktervandlung, wie sie durchgreifender kaum gedacht werden kann aus dem klein und spießbürgerlichen Walzer Walzer geht ein kleiner Marsch hervor, von stolzem Flug und ritterlicher Grandezza. Wer dächte daher nicht unwillkürlich an den Beginn des Vorspiels zu den Meistersingern: *Ruhend Magnet*? Und wie sich diese Metamorphose vornehmlich mittelst rhythmischer Umbildung des Anfangsmotives vollzieht, so gewinnt dieses Mittel auch für die übrigen Variationen, indem es sie stets vom Anfang bis Ende durchdringt, wesentlich charakterisierende Bedeutung. Man vergleiche nur einmal die Anfänge sämtlicher 33 Variationen, um von der wahrhaft genialen Umbildungskunst des Meisters eine Vorstellung zu gewinnen. Dieser Vielseitigkeit gedankenvoller Motivumbildung entspricht denn auch die Universalität der Stimmungen und Charaktere, die dieses ganze Werk erfüllen und die bei aller individuellen Deutlichkeit und Selbständigkeit doch immer wieder auf das schlichte Thema als ihren notwendigen Ausgangspunkt zurückweisen. Welche Zartheit und Weichheit des Ausdrucks in den Variationen III, IV, VIII, XI, XXIV (Pagliette), welch köstlich schwebender Charakter in Nr. XXVI und XXVII, wie meisterlich die Sprache des Humors in den Nummern V, IX, XIII, wo auch *Liszt* trefflichen Ausdruck die Passion sprechend werden, XV, XXI, XXII, welch straffe Energie in Var. VI und VII, welch stürmisches Drängen in X, XVI, XVII, XXIII, welch erhabene Größe (gewalt. Palme in XXVIII, welch erhabene Ruhe in Nr. XIV, der sich in Nr. XX bis zu mystischem Dunkel vertieft, Grazie in Ernst und Schwermut verbirgt erscheint die Gesamtheit der Themen in der Variationengruppe XXIX, XXX, XXXI, um jedoch durch die Stimmungsneutralität der Doppelfuge Var. XXXII hindurch zu der durch eine Koda von mäßiger Ausdehnung verlängerten schlußvariation Tempo di Minuetto moderato den Weg wieder zu sich selbst zurückzufinden. Wesentlich unterstützt und vertieft wird dieser in der Umwandlung der Motive bestehende Variationsgehalt wie haben wir auf mehrere Stufe in den Rights-Variationen kennen gelernt durch die hier weit mehr als in den früheren Werken — mit Ausnahme wieder der Rights-Variationen zur Mitwirkung herangezogene kontrapunktische Behandlung. Erst durch diese wurde den meisten Variationen der Zugang zu den innersten Kern der einzelnen Variationen und die Möglichkeit, ihn von dieser Seite aus charakteristisch zu beeinflussen, erschlossen und erst auf diesem Wege konnten die einzelnen Nummern jene Individualität erlangen, die ihnen nicht nur als Variationen des Themas, sondern auch als selbständigen Musikstücken innern Wert verleiht. Zu alledem kommen nun aber noch die vielfachen, das ganze Werk durchziehenden Erinnerungszüge des *Beethoven* der letzten Periode wie beispielsweise die häufige Sprunghaftigkeit seiner Modulation, die Anwendung der Fugenform als Mittel subjektivsten Ausdrucks, gewisse Eigentümlichkeiten des Klaviersatzes, wie die gleichzeitige Verwendung der höchsten und tiefsten Lagen des Instruments und ähnliches. Gerade aus diesem Zusammenwirken höchster und intimster Variationskunst mit dem eigenartigen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel seiner später immer intensiver gestalteten Subjektivität entspringt der eigentümliche Kunstwert dieser Variationen, der sie in demselben Maße über alle früheren Werke der gleichen Gattung erhebt, wie es bei den letzten Klaviersonaten gegenüber denen der ersten und der mittleren Periode der Fall ist.

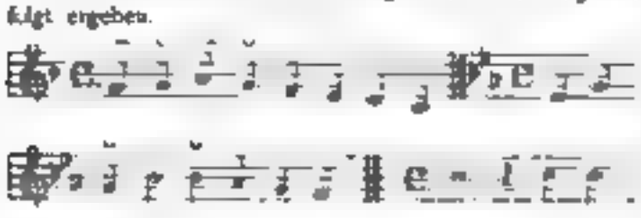
In den Diabelli-Variationen hat *Beethoven* seine Kraftprobe seiner Variationskunst abgelegt und damit ein Denkmal seltsten Kunstschaffens in einer wunderbaren musikalischen Ausdrucksform aufgerichtet, das hoch emporragt über alle früheren Marksteine ihrer Entwicklung und als hellleuchtender Wegweiser auch bis in die Gegenwart hineinreicht. Und sehen wir nun die Summe unserer der Variationenkomposition überhaupt gewidmeten Thätigkeit, wie sie auch aus unseren Betrachtungen, im besonderen aus der Analyse der vier zuletzt besprochenen

Werke, ergeben haben dürfte, so müssen wir bekennen, daß die Variationenform unter den Händen *Beethovens* eine Entwickelung gewonnen hat, die ihr zum erstenmale das Recht verleiht in die Zahl der höheren organischen Kunstformen eingereiht zu werden. Erst unter Berücksichtigung und Ausnutzung der durch *Beethoven* gewonnenen Mittel des Ausdrucks und unter zweckentsprechender Anpassung derselben an die individuellen Bedürfnisse bestimmter Themen ist es möglich geworden, deren offenen und latenten Inhalt ebensowohl mit Hülfe der Variationenform nach allen Seiten zu entwickeln und zum organischen Ausreifen zu bringen, wie es beispielsweise auf dem Wege der Sonatenform in der jedem bekannten, freilich ganz andersartigen Weise zu geschehen pflegt. Wie sehr diese Erkenntnis sich Bahn gebrochen hat, bezeugt die Anziehungskraft, die die Variationenform im *Beethoven*schen Sinne auf alle hervorragenderen Instrumentalkomponisten der Folgezeit ausgeübt hat und in der Gegenwart noch auszuüben fortfährt. Unter allen diesen dürfte keiner dem *Beethoven*schen Ideal so nahegekommen sein, wie *Johannes Brahms*.

Über Notierung der rhythmischen Choräle und deren Wiedereinführung.

Von Dr. J. O. Herzog.

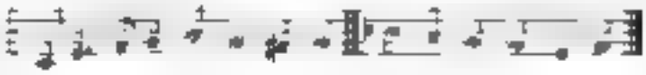
Wie die Notierung der verschiedenen Choralmelodien zu geschehen habe, ob mit oder ohne Taktstriche, darüber gingen schon bei den ersten Versuchen des rhythmischen Gesangs die Meinungen auseinander. *Zucker* setzte in seiner trefflichen Choralsammlung »Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation« Taktstriche ein. Er wollte dadurch denen entgegentreten, die behaupteten, daß der Choral takt- und rhythmuslos sei. Später hat er davon abgelassen. Im Leipziger Gesang- und Melodienbuch blieben dieselben weg, so auch im bayrischen Choralbuch (1853). Diesem Beispiel folgten seitdem mehrere neuere kirchlich eingeführte Choralbücher. Es entsteht nun die Frage, welche Melodien vertragen Taktstriche und welche nicht? Bei Melodien mit einfach-accentuierendem Rhythmus in $^4_4$ Takt mit gleichen Noten, solcher im $^4_4$ Takt mit Vergrößerung oder Verkleinerung einzelner Zeitteile, wie auch bei denen im $^3_4$, oder $^6_4$ Takt sind unbeschadet der Betonung Taktstriche unbedingt zulässig. Anders steht die Sache bei den (poly)rhythmischen, die *Winterfeld* Melodien mit rhythmischem Wechsel nennt. Er erblickt in diesen nicht einen Wechsel des Taktes, sondern eine »Verlegung des Gewichtes«. *Zahn* sagt in seinem Handbüchlein für Kantoren und Organisten: »Der wechselnde Rhythmus findet statt, wenn bei aufeinanderfolgenden Silbenpaaren abwechselnd accentuierender und quantitierender Rhythmus angewendet ist.« *Winterfeld* ist gegen die Taktstriche weil dadurch der melodische Fluß verdunkelt werde[1]). *Zucker* führt den Wechsel meist auf das Wesen der älteren Synkope d[2] ohne Rück- und Stoß zurück, mit welcher gleichfalls eine Veränderung des Takt- und Tongewichtes verbunden ist. (Siehe dessen lehrreiche Schrift »Über den Gemeindegesang der evangelischen Kirche« 1867. Verlag von Breitkopf & Härtel. Nach ihm werden sich Notierung und Ausführung wie folgt ergeben.



[1]) Dr. *Johann L. Erk. Teschner* haben dagegen von den Taktstrichen Gebrauch gemacht. Siehe die letztere Ausgabe der 3 stimmigen geistlichen Lieder *Zuccalmaglios*.

(Mit Taktstrichen.)

In folgenden Melodietexten geht eine Synkope unmittelbar in eine zweite über



Wer sich nur einigermaßen mit der älteren Synkopation vertraut gemacht, wird finden, daß auch auf diese Weise Wort und Ton zu ihrem Rechte kommen. Übrigens sind in modernen geistlichen Tonsätzen gar manche Stellen enthalten, welche von den Regeln unserer heutigen Taktgliederung abweichen. So schreibt z. B. *M. Hauptmann* in einigen seiner geistlichen Lieder

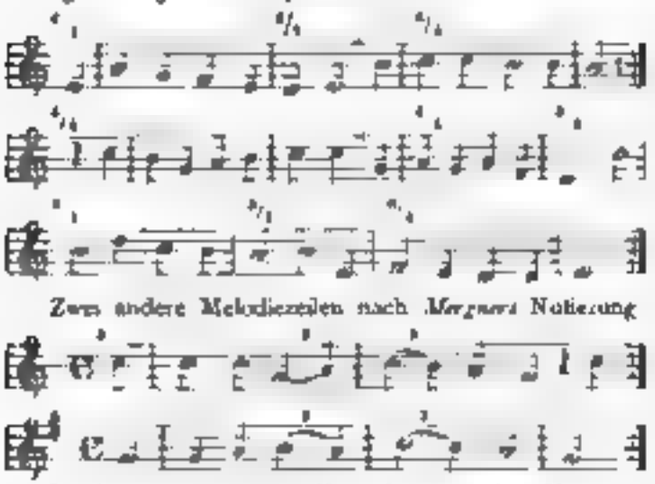
und wir uns gut ein Herz nehmen, es zu thun.

Gegner des rhythmischen Gesangs nannten die angedeutete Synkopierung eine böse Erfindung *Zuckers*, es dürfte aber in gar manchen Fällen schwer sein, seine Ansicht mit triftigen Gründen zu widerlegen.

Wie früher schon in Bayern Dr. *Wasner*, *Krantfeld*, *Wagner* nach Herausgabe der bekannten vielbestrittenen 12 »rechtfertigten« Melodien bei den polyrhythmischen einen förmlichen Wechsel des Taktes annehmen zu müssen glaubten, so neuerdings auch einige gewichtige auswärtige Freunde des rhythmischen Gesangs. Der Taktwechsel gilt diesen zunächst als ein Mittel zur richtigen Betonung, besseren Taktierung, wie überhaupt zur Förderung des rhythmischen Gesangs. Die Sache ist aber meines Erachtens noch lange nicht geklärt. Für und wider stehen noch scharf gegeneinander. Daß bei den diesbezüglichen Melodien ursprünglich von keinem Taktwechsel die Rede sein kann, beweisen die Gesangbücher mit Noten. Bei den Alten hatte das Mensur- und Taktzeichen so lange Geltung, bis es durch eine andere Signatur aufgehoben ward, wo dies nicht der Fall, blieb der Takt unverändert. Es ist nicht richtig, den Taktwechsel damit rechtfertigen zu wollen, daß solcher auch in gar vielen Chorgesängen älterer Meister vorkomme, wie z. B. in »Christus, hetzt ein« von *Aurelio*, Freude über

Freud, von *Eccard* u. s. w. Dieser ist ganz anderer Art. Auch die Melodie Eins ist not kann hier nicht in Betracht kommen. Worin besteht nun die moderne Taktierung? Hierüber werden einige Beispiele die beste Aufklärung geben.

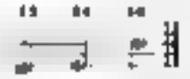
Mergner setzt der Melodie Herzlich thut mich verlangen — die Taktzeichen $\frac{6}{4}$, andere $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, C vor. Das giebt folgendes komponierte Taktbild



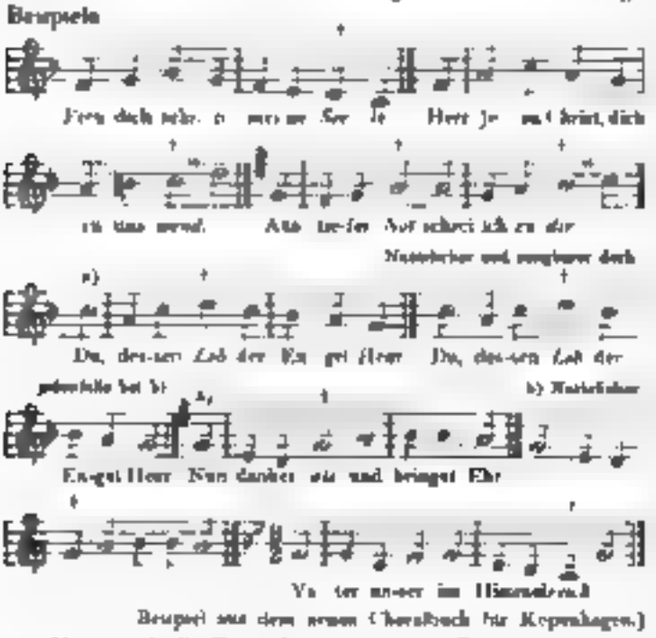
Zwei andere Melodiezeilen nach *Mergners* Notierung

Ist das nicht ein arger Verstoß gegen den Charakter der beiden Melodien und gegen alle Regeln?

Im $\frac{3}{2}$ Takt hat die erste Note den Accent auch wenn derselbe der Taktierung wegen in dreimal 2 Vierteln zerlegt werden sollte



Bei dieser Schreibart ergeben sich aber sowohl so einfach wie polyrhythmischen Weisen nicht wenig Fälle wo Wort und Note nicht in Einklang stehen. Nur einige Beispiele



Beispiel aus dem neuen Choralbuch für Kopenhagen.)

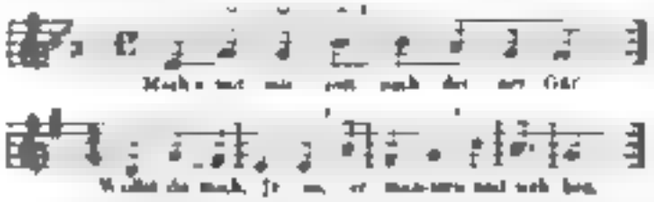
Hier sind die Freunde der neueren Taktierung offenbar mit sich in Widerspruch geraten.

Die alten Melodien wollen nicht nach der modernen Taktgliederung beurteilt sein. Noch lange nach Einführung der Mensuralmusik ist in vielen Fällen eine Art Sprachgesang (nicht Sprechgesang) wahrzunehmen, bei welchem der Wortaccent den der Note bestimmt. Vielfach setzten unsere Vorfahren zu Anfang einer Melodie eine längere Note ($\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$), wo wir dem Metrum zuliebe eine dem Auftakt entsprechende kurze wünschen. Auch hierin wußte man einen Unterschied zu machen. Leute, welche nicht reflektierten, sondern das einfache Gefühl walten lassen, richten sich heute noch nach dem Wort. So legen sie von selbst bei den Accent auf die zweite Note, und wissen einen Unterschied zu machen ob sie singen Herzlich thut mich verlangen oder Erscheine mir zum Schilde. Davon kann man sich besonders überzeugen, wenn ein oder das andere Lied ohne Begleitung gesungen wird. Übrigens hat auch S. *Bach* das Metrum in diesem Sinne nicht immer streng eingehalten. So beginnt er z. B. die Melodie Aus tiefer Not — mit einer langen Note auf dem guten Taktteil, ebenso in einer seiner Kantaten die Melodie Ach Gott, vom Himmel sieh darein. Die längeren Noten werden früher den Anschluß der Gemeinde an den Chorgesang wesentlich erleichtert haben. Was die Taktierung der polyrhythmischen Melodien betrifft, wenn dieselben vom Chore vorsummend gesungen werden, schon ich mit *Stein* an, daß der $\frac{4}{4}$ Takt durchaus einzuhalten, die Betonung den Sängern durch die Art der Handbewegung und durch Belehrung verständlich zu machen sei. Auch Dr. *Volkmann* tritt dieser Ansicht bei. Im bayrischen Choral- und Gesangbuch sind alle Melodien ohne Taktstriche vereinfacht. Ich habe mich finden können, daß dadurch den Chören wie den Gemeinden das Singen erschwert werde. Des Taktwechsels bedarf es in der That nicht. Bei dieser bunten Aufeinanderfolge von $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$ Takt innerhalb weniger Zeilen muß die klare Einheit, die innere Geschlossenheit der melodischen Tonreihe verloren gehen. So lange nicht eine Darstellungsweise gefunden, die dem alten Choral völlig entspricht, wird die ursprüngliche Notierung vorzuziehen sein, wenngleich dem einen oder andern anfänglich manches gegen den Strich gehen sollte.[1]) In einigen neueren Choralbüchern ist an Stelle der polyrhythmischen die isometrische Form getreten. Ich kann das nur bedauern. Sind doch die in ersterer Form höchst wertvollen Melodien besonders dazu angethan, den Gesang zu beleben, die Freude daran zu erhöhen, das Gemeinschaftsbewußtsein zu wecken und zu stärken.

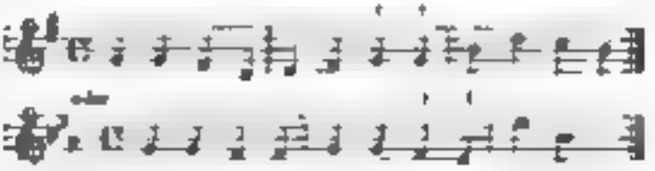
Es erübrigt noch behufs der Einführung des rhythmischen Kirchengesangs dem Vorstehenden einige Andeutungen beizufügen. Man beginne mit wenig oder gar nicht bekannten Melodien und lasse diese öfter singen, wozu die sonntäglichen Vorgottesdienste sich besonders eignen dürften. Natürlich sind diese Melodien vorher in den Schulen und mit den Chorknaben, wo solche vorhanden, einzuüben. An ein bewegteres Tempo müssen die Gemeinden allmählich gewöhnt werden. Wo man es anfänglich, ohne alle Vorbereitung versucht hat, eine bekannte Melodie rhythmisch zu spielen, konnten selbstverständlich Störungen nicht ausbleiben. Zu bekannten Melodien gehe man erst dann über, wenn die Gemeinde mit der rhythmischen Gesangsweise vertraut gemacht ist. Ist dieses geschehen, will sie die andern von selbst nicht mehr in der herkömmlichen Art singen. Es muß also planmäßig verfahren werden. Und wenn Geistliche und Kantoren nicht alles dem Zufall überlassen, sich gegenseitig beraten und unterstützen, wird die Sache besser

[1]) In meiner vor vielen Jahren herausgegebenen Orgelschule habe ich vergleichshalber einige Choräle mit Taktwechsel aufgenommen, ohne jedoch damit deren Notwendigkeit beweisen zu wollen.

gehen als man anfangs geglaubt hat. Die Hauptanregung muß von den zuständigen Kirchenbehörden ausgehen. Versuche einzelner bleiben in der Regel wirkungslos. Das hat sich auch in Bayern bei Pfarrer *Lorm* gezeigt, der in seiner Gemeinde schon anfangs der vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts rhythmisch singen ließ. Was das Tempo betrifft, in welchem die Melodien gesungen werden sollen, mögen im allgemeinen folgende Regeln gelten. Dasselbe ist nun so anzuordnen, daß der Unterschied zwischen Arsis und Thesis aufgehoben wird, aber auch nicht so schnell, daß die kirchliche Würde darunter leidet. In ganz gleicher Weise können die verschiedenen Melodien nicht gespielt und gesungen werden. Es muß der Charakter des Liedes, die Größe der Gemeinde und der Kirche, die Beschaffenheit des Rhythmus, die festliche Bedeutung des Tages in Betracht gezogen werden. Auch ist ein Unterschied zu machen, ob eine Melodie im Freien oder in geschlossenem Raum gesungen wird. Bei jeder Zeile von mittlerer Länge soll das Tempo derart sein, daß die Gemeinde nur einmal, bei längeren zweimal Atem zu holen braucht, z. B.

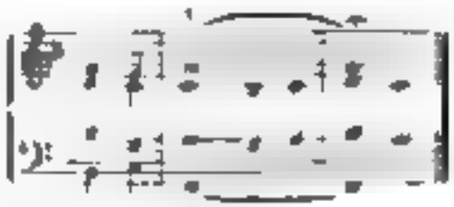


Bis ins Einzelne können natürlich keine Vorschriften gemacht werden. Organisten, die am Gesang lebhaften Anteil nehmen, nicht mechanisch der Chorale singen, dürfte es nicht schwer werden, überall das passende Zeitmaß zu finden. Von großem Belang ist die Harmonisierung der Melodien: je einfacher diese, desto besser. Bei Wiederholung der ersten Teile der Melodien, bei den einzelnen Strophen, je nach dem Inhalte des Liedes, mit der Harmonie zu wechseln, entspricht nicht dem Wesen des Volksgesangs, führt leicht zu Willkürlichkeiten und erschwert bei hochgelegenen Stellen den Alt- und Baßstimmen, die darin geübter sind, in solchen Fällen zu sekundieren, das Mitsingen. Eine Abstufung der einzelnen Töne, wie beim Gesang, ist auf der Orgel nicht möglich, doch kann der Organist durch Markieren, Abheben (nicht Abreißen) dem Gesang sehr zu Hilfe kommen. Wo kein Knabenchor besteht, wird es zur Erlernung unbekannter Melodien nötig sein, die Oberstimme mittelst Verdoppelung durch die höhere Oktave hervorzuheben. Wo zwei Manuale vorhanden, kann dies durch einige hervortretende Register geschehen. Zur Ausmerzung einzelner falscher Töne und Unsauberkeit oder Veränderung des Akkords zu empfehlen. Das aber alles nur insoweit, als es nötig ist. Schulung der Gemeinde ist notwendig, aber sie darf nicht verletzen und stören. Wenn eine Gemeinde von ihrem Organisten sagt, er verstehe den Gesang zu leiten und in geschickter Weise zu heben, so ist dies wahrlich kein geringes Lob. Hie und da muß die Taktbewegung etwas moderiert werden. Dies ist namentlich der Fall, wenn eine Zeile mit dem letzten Viertel schließt und die folgende sich sogleich anreiht, wie z. B.



Es gibt aber auch Fälle, wo der streng taktmäßige Vortrag durch den Text bedingt ist. Nach dem Metronom kann die Kirchengemeinde nicht singen; der Organist muß wissen, wo er nachzugeben und wo er den Takt strikt einzuhalten hat.

Was die Anwendung der Strophenvorspiele betrifft, sind die Meinungen verschieden. Ganz beseitigt möchte ich dieselben nicht wissen, namentlich nicht nach längeren Liederversen um der älteren Gemeindeglieder willen. Sie müssen aber kurz sein und sich der Taktbewegung des Chorals anschließen. In einigen Kirchen Münchens ist es üblich, statt ihrer den Schlußakkord kadenzartig zu verlängern, z. B.



In Bayern hat sich seit vielen Jahren der rhythmische Gesang eingebürgert. Obwohl noch manchen Wunsch übrig bleibt, dürfen wir uns doch des bereits Erreichten freuen. Professor Dr. *Riehl* sagt in einer Abhandlung über protestantische Kirchenmusik: »Das Zurückgehen zu den rhythmischen Chorälen war in der Tat ein Fortschritt. Wer den rhythmischen Gesang näher beobachtet und kennen gelernt — und diesem Anspruch von Herzen bestimmen. Wo Kirchenchöre vorhanden, werden diese sich ein Verdienst um den Gemeindegesang erwerben, wenn sie im Gottesdienste außer Motetten, Chören u. s. w. auch öfter Choräle mit einfachem Tonsatz zu Gehör bringen. Leider klagen manche Chordirigenten darüber, daß nicht wenige Mitglieder das Singen von Chorälen als eine zu geringfügige Sache ansehen, was namentlich da der Fall sein wird, wo die Mitglieder den kirchlichen Chorverbänden Gelegenheit haben, sich außerdem auch an den Aufführungen von Werken großen Stils, Oratorien geistlichen und weltlichen Kantaten u. s. w. beteiligen zu können. Sie haben Wert diesen Aufführungen haben, muß doch unterschieden werden, was für das gebildete Konzertpublikum, und was für eine Kirchengemeinde, die in anspruchsloser Weise erbaut sein will, sich eignet.

Lose Blätter.

Gegen die

Verlängerung der Schutzfrist

für musikalische Werke von 30 auf 50 Jahre (vom Tode des Verfassers ab gerechnet), wendet sich *Ludwig Hartmann* in den Dresdener Neuesten Nachrichten mit folgenden beachtenswerten Ausführungen:

»Jedes Ding hat zwei Seiten, auch das Talent. Zum einen verstehen wir unter Talent einen Funken der über uns waltenden schöpferischen Geisteskraft, die im Herzen des Talentträgers aber hier des Künstlers, ihr wunderbares Spiel treibt. Andererseits ist das Talent aber ein Ding, von welchem sein Besitzer leben muß, das einfach

[illegible] alle Dinge [illegible] werden kann. Aus einem Bild, einem Traum, einem Buch, einer Musik [illegible] [illegible] dargelegt, der etwas geschaffen hat, eine Idee. Er verkauft das Kunstwerk an einen Verleger, Agenten, Kunsthändler oder selbst an einen Privatmann, wobei [illegible] [illegible] [illegible]

Monatliche Rundschau.

Berlin, im Juni. Weil bei uns eine gewisse Spezialität gepflegt zu werden pflegt, so kommt auch das ernste Drama wie in Paris hauptsächlich nach Weihnachten zu spielen, wenn die ernsten Dichter, die in Frieden arbeiten können, ihre neuen Werke in verschiedenen Ausbildungsstufen vorführen, so daß man sich [illegible] Typen aussuchen kann. Als dann gegen die Fastenzeit zu [illegible] Possentage zu [illegible] des Karnevals und der beliebten Klänge [illegible] Handel vom Aufführen überhaupt, da man es erfahrungsgemäß nicht mehr lieben als Theater pure [illegible] Erholung [illegible]

Die [illegible] Regisseure [illegible] wurde gegeben, und die meisten ab derselben Benennung [illegible] Zeit schon bedeutlich [illegible] Spiel, daß man das [illegible] auch [illegible] gerade Publikum [illegible] besser gefällt als [illegible] ernste [illegible] Natürlich [illegible], als man [illegible] als [illegible] einzelne [illegible] der [illegible] hing nicht [illegible] Spielplan gehängt [illegible] oder als der [illegible] des Direktionen [illegible] recht [illegible] wurde, die [illegible] Werke [illegible] gute [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

Lieder und die Herren Alexander Kipnis und Alexander Kisselburgh. Der Chor unter Leitung von Siegmund Landau sang Werke von Bach, Brahms und Max Reger. Das Orchester spielte Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller. Die Solisten und Chöre wurden mit Beifall belohnt, der sich zu lebhaften Ovationen für Bruno Walter steigerte.

Die Philharmoniker unter Bruno Walter spielten Beethovens Eroica und Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller. Der Beifall war stark, aber nicht enthusiastisch. Die Solisten des Abends, Frau Lotte Lehmann und Herr Alexander Kipnis, sangen Lieder von Brahms und Max Reger. Frau Lehmann sang außerdem die Arie der Leonore aus Beethovens Fidelio. Sie wurde mit großem Beifall belohnt. Herr Kipnis sang Lieder von Brahms und Max Reger. Er wurde mit Beifall belohnt. Die Chöre unter Leitung von Siegmund Landau sangen Werke von Bach, Brahms und Max Reger. Sie wurden mit Beifall belohnt. Das Orchester unter Leitung von Bruno Walter spielte Beethovens Eroica und Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller. Der Beifall war stark, aber nicht enthusiastisch.

Am 19. Januar 1916 starb in München der Komponist und Dirigent Max Reger. Er wurde am 22. März 1873 in Brand bei Weiden in der Oberpfalz geboren. Sein Vater war Lehrer und Organist. Reger studierte bei Hugo Riemann in Sondershausen und bei Adalbert Lindner in Meiningen. Er war Musikdirektor in Meiningen und Leipzig, wo er auch Professor am Konservatorium war. Seit 1907 lebte er in München. Reger war ein fruchtbarer Komponist. Er schrieb Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke, Orgelwerke, Lieder und Chöre. Seine Werke sind oft schwer zugänglich und erfordern eine gründliche Beschäftigung mit ihnen. Reger war auch ein bedeutender Pianist und Organist. Er konzertierte in ganz Europa. Seine Werke werden heute wieder häufiger gespielt.

Am 19. Januar 1916 starb in München der Komponist und Dirigent Max Reger. Er wurde am 22. März 1873 in Brand bei Weiden in der Oberpfalz geboren. Sein Vater war Lehrer und Organist. Reger studierte bei Hugo Riemann in Sondershausen und bei Adalbert Lindner in Meiningen. Er war Musikdirektor in Meiningen und Leipzig, wo er auch Professor am Konservatorium war. Seit 1907 lebte er in München. Reger war ein fruchtbarer Komponist. Er schrieb Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke, Orgelwerke, Lieder und Chöre. Seine Werke sind oft schwer zugänglich und erfordern eine gründliche Beschäftigung mit ihnen. Reger war auch ein bedeutender Pianist und Organist. Er konzertierte in ganz Europa. Seine Werke werden heute wieder häufiger gespielt.

einen milderen Ausdruck zu gebrauchen — schlechthin unwürdige Wiedergabe der *Bachschen* »Matthäus-Passion« die geradezu als ein Musterbeispiel gelten durfte dafür, wie schlecht mit einem an sich ausgezeichneten Material bei Mangel an Fleiß und Sorgfalt musiziert werden kann. Der Münchener Chor-Schulverein (Dirigent: Domkapellmeister *Engen Wöhrle*) hatte auch für sein zweites diesjähriges Konzert ein Programm gewählt, das wenigstens in seinem ersten Teile in den Dienste der eigentlichen Tendenz dieser Vereinigung, der Pflege der älteren A-cappella-Musik aus der Blütezeit dieser Gattung stand. Des jüngsten *Gabrieli* prächtige achtstimmige Motette »Jubilate Deo« *J. S. Bach* gewaltigen »Fürchte dich nicht, glaube nur«, schlichtere Motetten und darunter *Benedetto Mar'cini* Paraphrase des 3. Psalms für Sopran und Alt-Solo und Chor mit Klavierbegleitung machten trotz zum Teil nicht ganz genügender Ausführung tiefen Eindruck, gegen den die darauffolgenden modernen Chöre von *Josef Renner jun.* und *A. Krug* auch dann nur schwer hätten aufkommen können, wenn sie weniger schlecht und recht gesungen wären, als es namentlich *Krugs* Komposition des *Karl Stieler*schen Cyklus »Aus verwehten Blättern« leider in Wirklichkeit ist. Von mehr geschichtlich-hergebrachtem als künstlerischem Interesse war die Ausgrabung der von *C. M. von Weber* zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August I. von Sachsen im Jahre 1815 komponierten »Fest-Kantate«, zu der die Akademie der Tonkunst durch die Feier des 80. Geburtstages des Prinzregenten Luitpold veranlaßt wurde. Der Kaim-Chor hatte sich in seinem zweiten Konzerte mit *Louis Berlichems* XIII. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester und *Anton Bruckners* grandiosem Te Deum zwar wiederum Aufgaben gestellt, die seine Kräfte bedeutend überragen, aber immerhin war nicht bloß der in dieser Wahl sich aussprechende gute Wille pietät- und dankenswert, sondern auch die Wiedergabe der beiden Werke unter *Siegmund von Hausegger* energischer und umsichtiger Leitung doch so, daß man eine, wenn auch nicht ganz ungetrübte Freude daran haben konnte.

Rud. Louis.

Der Kirchenchor in Friedrichshall feierte am 16. Mai sein 25jähriges Bestehen, wobei ihm und seinem Dirigenten *Lorenz* mannigfach wohlverdiente Ehrungen zu Teil wurden.

— »Der Prinzessin Jule«, eine Novelle von *Richard Batka*, Musik von *Axel Ebbe*, hat am Deutschen Theater in Prag einen bedauernden Mißerfolg gehabt.

Richard Strauß hat seine 3. Oper »Der Feuersnot« vollendet, welche in Wien das Licht der Lampen erblicken wird.

In seinem Orgelkonzert am 31. Mai spielte der Organist *Karl Straube* die bedeutsamen Werke von *Max Reger*: Phantasie über den Choral »Wachet auf«, ferner eine solche über den Choral »Fest steht Burg«, und die Phantasie und Fuge über B-A-C-H.

Der Cäcilienverein in Seefeld (Dirigent Kirchenmusikdirektor *Zöhrer*) feierte das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens am 18. Juni durch eine gediegene Aufführung von *Haydn*s Meisterwerken.

Besprechungen.

Schulze, J. M., Zwanzig ausgewählte weltliche Lieder für 1 und mehr Singstimmen. Zum praktischen Gebrauche herausgegeben von *Arthur Prüfer*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die Sammlung enthält 10 meist klavierlose Chöre und 10 Duette für 2 Frauen- oder Männerstimmen. Eine der Duette zu Terzetten ausgestaltende Baßstimme ist aus dem Instrumentalsatz der Klavierbegleitung genommen und kann recht wohlklingen. Die Sätze sind nur leicht gesetzt, und die Duette durchweg interessante Bereicherung der Literatur. Die Abhandlungen, welche an verschiedenen Stellen auf dem Boden der Kirchentonarten stehen, mit ihrem selbständigen Verlauf zwischen Dur und Moll erfreuen den Hörer durch neue Stimmung, aber nicht unangenehm. Daß bei Schulze schon ein Zug nach den modernen Tonarten zu beobachten ist, beweist unzweifelhaft Nr. 3 »Frau Nachtigall« mit seinem Schluß in jene dorische Tonart, in welcher Brahms komponiert hat. Die Texte mit ihre Bezugnahme auf Venus, Amor mit ihren Göttern, Nymphen, Wäldern, Myrthenlaubkränzen, Brünnelein, Bächlein, Schäfern und Schäferinnen weisen auf die italienische Renaissancedichtung hin. Wenn wir sehen, daß in einem Gedicht (No. 15, 9 Versen) mit dem Wörtchen »Ungarn« daß die Form des Akrostichons in 5 Absätzen (auf Schwan, singt, Ruhig, Amor) gewählt ist, so wissen wir in Voraus, daß die Melodie in den Gedichten die Hauptrolle spielt. Unsere Leser finden im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift eine Monographie *Prüfers* über *Schulze*, der auch einige Notenbeispiele beigegeben sind.

Schering, Arnold, Bachs Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis J. S. Bachscher Vokalschöpfungen. Leipzig, Kahnt Nachfolger.

Aus jenem Satze dieses Werkchens geht hervor, daß der Verfasser seinem Buch gründlich studiert und mitgearbeitet haben gelernt hat. Es hat aber auch den Zweck, allen, die Rechenschaft zu geben, was Bachs Stellung in richtigem Licht erscheinen läßt und es so im Stande, manchen Vorwurf, den man dem großen Thomaskantor macht, zu entkräften. Was der Verfasser über die Textbehandlung in den hohen Messe, dem Magnifikat, den Kantaten sagt, ist äußerst lehrreich, und die vielfach getadelten endlosen Wiederholungen der Textworte erscheinen dadurch in anderem Lichte. Wenn gesagt wird, daß Bach häufig vielfach vergessen habe, seiner reichen musikalischen Phantasie Einhalt zu gebieten, und die Perioden so lang ausgesponnen, daß für uns Modernen ein gewisses Maß von Aufmerksamkeit dazu gehört, ihre bis zum Ende zu folgen und daß am Ende erst noch ein ermüdendes da capo daraufhin sie plagen, wie dem ganz bei, Daß aber der Sänger, wie *Schering* meint, der Erzielung durch abwechslungsreichen Vortrag entbehren könne, glauben wir nicht. Hier ist das einzige Mittel Klärung. Wenn er die Einflechtung der Choralmelodie »O Haupt voll Blut und Wunden« mit den Text: »Wie soll ich dich empfangen« im Weihnachtsoratorium zum neuen berechtigten Eigentümlichkeiten Bachs rechnet und sagt, »können wir ihm auch nicht beipflichten. Allen natürlich hörte wir das betreffende Orchestrum und meinen, die Einflechtung dieser Melodie müsse so wirken, konnten allerdings Bach damit entschuldigen, daß für ihn und seine Zeitgenossen zur Melodie nicht das Passionsgepräge lagen konnte wie für uns, die wir sie kaum von dem Worte »Wenn ich einmal soll scheiden« trennen können. Wir können nicht näher auf das Werkchen hier eingehen, jedenfalls enthält es eine Fülle von Anregungen für alle, die Bach studieren wollen.

H. W.

Briefkasten.

A. C. in B. Der Unterricht am Königl. Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin ist frei. Harmoniebücher von *Ahrens*. Wegen der sonstigen Fragen wenden Sie sich am besten an den Direktor des Instituts, Prof. *Robert Radecke*, Potsdamerstr. 18a.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V. Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 8.

Ausgegeben am 1. Aug. 1901

Monatlich erscheint 1 Heft von 2 Bogen Text und 2 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt. Das Verschwinden des Generalbasses. Von Arnold Schering. — Zum XVI. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag in Cassel am 30. Juni und 1. Juli 1901. Von Ernst Rabich. — Die religiösen Kompositionen von Peter Cornelius. Von Dr. Leopold Hirschberg in Berlin. — Lose Blätter: Predigt und Liturgie. Aus Livia Frieses Orchester-Volkshymnen. — Monatliche Rundschau: Berichte aus Berlin, Dresden, München, Kleine Nachrichten, Besprechungen. — Briefkasten. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Das Verschwinden des Generalbasses.

Von **Arnold Schering.**

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete musikalischer Kunstentwickelung gehört unstreitig das Zeitalter des Generalbasses. Als *Emilio del Cavalieri* in seiner 1600 erschienenen, aber bereits viel früher fertiggestellten »Rappresentazione di anima e di corpo« den ersten Generalbass geschrieben und kurz darauf in *Caccini, Cavalli* und *Viadana* eifrige Nachahmer gefunden, erscholl der Ruf dieser grossartigen »Erfindung« bald in allen Landen, wo man ernstlich Musik trieb. Die einen glaubten das Vollkommenste aller Musik darin zu finden, andere prophezeiten einen nahen Verfall, einige, darunter der künstlerisch weitblickende Deutsche *Praetorius* erkannten, welch neues Stadium mit dem Eindringen dieses Stiles für die musikalische Kunst anbreche. Unterdessen sind drei Jahrhunderte hingeflossen *Praetorius* hat recht behalten. Innerhalb dieses Zeitraums aber spielt sich jenes immer wiederkehrende Schauspiel, dem jeder Kunststil früher oder später anheimfällt, ab, des Entstehens, Blühens, allmählichen Absterbens und gänzlichen Verschwindens. Bereits hundert Jahre trennen uns von dieser letzten Periode des Generalbasszeitalters, seine Praxis ist uns entschwunden, seine Theorieen sind veraltet, unsere Ideale ganz andere geworden, die lebendig fortschreitende nimmer stillstehende Kunst hat ihr strenges Richterwort gesprochen und in Vergessenheit gesenkt, was einst frisch grünte und blühte. Nehmen wir demnach heute einen wesentlich anderen künstlerischen Standpunkt ein, müssen wir uns doch hüten, einer Kunstperiode wie der besagten, die den Geist zweier voller Jahrhunderte beherrschte, mit Geringschätzung zu begegnen. Wir können jenen Stil als eine Art Stütze ansehen, an der sich die junge Kunst zu Zeiten ihrer Unmündigkeit emporrankte, um später als sie deren nicht mehr bedurfte, als etwas Überflüssiges von ihr über Bord geworfen zu werden. Was aber beitrug, einen kulturellen Fortschritt zu beleben, dessen Andenken müssen wir pietätvoll zu bewahren suchen.

Die Musikgeschichte lehrt, wie gegen Ende des 16. Jahrhunderts das Bedürfnis nach Einzelgesang (Monodie) sich mehr und mehr steigert und Hand in Hand damit auch eine Bevorzugung und Vervollkommnung der Instrumentalmusik geht. Man war der vokalen Polyphonie satt und sehnte sich nach einfacheren Musikstücken, die nicht von einer Gesamtheit, sondern von Einzelnen vorgetragen würden die Geburt des Virtuosentums steht bevor Seltsamerweise erblickte man in dem Zurückgehen vom Polyphonen aufs Homophone durchaus keine Vereinfachung was es doch eigentlich ist , vielmehr eine Steigerung der Kunstmittel. Nun lag die Notwendigkeit vor dem konzertierenden Art, sei es einige Laute der Menschenstimme die früher als Quartett oder Quintett unter sich ein festgefügtes a-capella-Ensemble gebildet,

eine unabhängige Begleitstimme zu geben, einen freien Grund (fondamentum), auf dem sie ein beherrschende Gebäude in Melodieverschlingungen setzen mag. Da war die tiefste Stimme, den Baß, hatten und hielt ihn wie einen Führer durch wandernde Melodieinstrumente bis ans Ende begleiten. Wiederum auffallend erscheint dabei, daß man die Bequemlichkeit einer übersichtlichen Partitur erst sehr viel später erkannte und in Noten und Pronomen der begleitenden und leitenden Personen anwandte. Man begnügte sich mit der sog. Bezifferung der Baßstimme, d. h. gab die harmonischen Akkordfolgen durch darüber gesetzte Intervall-(Zahl-)Zeichen an. Wie schwer es war und welch tiefer harmonischer Kenntnisse es bedurfte, aus solchen oft nur mager bezeichneten Bässen eine ersprießliche Begleitung zu zaubern, läßt sich leicht vorstellen. Was heutzutage durchaus nicht als das Wichtigste eines ausübenden Künstlers gilt, nämlich das kunstgemäße Begleiten »Akkompagnieren« das war es damals; man faßte es als ganz besondere Kunstübung auf und widmete Gesänge von nur äußerlich Begabten. Weltlich vielbeschäftigte Begleiter mögen selten gewesen sein.

Wir sehen also, wie das Entstehen und Sichweiterentwickeln der Generalbaßpraxis wie etwas Natürliches aus den allgemeinen Kunstbestrebungen des Cinquecento folgt. Weniger leicht zu beantworten ist die Frage nach den Ursachen ihres Verfalls und endlichen Verschwindens. Wieder kam es, daß wir in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts am vollen Ufer ob nicht sagen aus Übersatt in große Verachtlässigung schließlich in Vergessenheit bei den Musikern geriet. Mehr als ein Grund mögen gewesen sein, die hierbei das Zerstörungswerk betrieben und zu Sklaven verdammten, was einst zu beherrschen berufen. Denn heute ist der Generalbaß in der That zum Diener geworden, nichts anderes, als ein Mittel zum Zweck, durch das Harmonieschüler zur Beherrschung ihrer Kunst gelangen.

Die Kurve ist wie ein Baum, wie ein mächtiges Gewächs, das sich aus bescheidenem Keimen zum dürftigen Pflänzlein zum sprossenden Stämmchen endlich zum kräftigen weitverästelten Baum entwickelt und keinen Augenblick aufhört zu treiben und zu knospen, obwohl der zum Leben gehörige Boden vorhanden. Die Kunst treibt, knospt und blüht fortwährend. Wo aber Knospen und Blüten sind, da sieht man auch Früchte. Die Generalbaßpraxis zählt zu jenen Kunstzweigen, die uns gediegene Frucht zu tragen erst absterben und abgeschnitten werden mußten.

Zu den rückwärtshemmenden Kräften gehörte vor allem der frische jubelnde Zug in der Instrumental-Musik, der seit ungefähr 1740 den Zeitgenossen des Erfinders von *Haydns* ersten Streichquartett) darauf hinausging, die Fesseln der auch hier allen üppig aufgewachsenen Polyphonie abzustreifen und statt der gebietenden, kontrapunktischen eine freiere, warmen kapriziösen Ausdrucksweise herauszubilden. Denn wenn auch die Orgel, die hervorragendste Domäne der Polyphonie und das der Generalbaßpraxis typische Instrument, noch bis in die letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts im Musikleben mitsprechen hatte, traten doch weibliche Instrumente von mehr- oder mehrstimmiger Natur wie Violine, Flöte, Klavierembel stark in den Vordergrund. Sie hatten einen Stil bildet, der unter dem Namen der »galanten« bekannt ist und in einer durchaus freien, an bestimmte Stimmenzahl sich nicht bindenden melodiösen Ausdrucksweise bestand. Von *Domenico Scarlatti* († 1757) bereits deutlich vorbereitet und den Franzosen *Rameau* und *Couperin* nach mancher Richtung hin verwandt, erhebt der *Ph. E. Bach* zum Typus damaligen Musizierens, indem er ihm einen Adel verleiht, den er später nicht wieder erreicht. Aus diesen Sonaten weht uns die Luft jener Salons zu Sanssouci entgegen, in denen graziöse französische Virtuosinnen auf verschiedenen Klaviaturen Kammermusik machten, wo recht geschwätzte Stahle und Sonate à la Versailles den großen König und seine Pariser Freunde zum gemütlichen Diskutieren einluden, eine Luft aus dem Zeitalter der bepuderten Perücken und »Pretiosen« einluden. Die behäbige Bürgerlichkeit und schlichte Derbheit eines Vaters *Johann Sebastian* erscheint bei ihm in höfische Eleganz und weltmännische Vielseitigkeit verwandelt, der trotz ihres ephemeren Charakters durchaus nicht gering zu achten Nachwirkungen ausschlagen ist. *Phil. Emanuel* trägt die alte Suite zu Grabe und ersetzt sie durch eine neue, allerdings auf jene gegründete Form die »einzige Sonate«, die nun wieder ihrer cyklischen Gestalt wegen allseitige Pflege erfährt.

Jetzt gelangt auch ein künstlerisches Element zur Bedeutung, das obwohl zu seiner Musterpoche ganz vom musikalischen Boden verschwunden, doch bisher nie so recht zur Geltung hat kommen können, die thematisch motivische Arbeit. Bis zu letztgenanntem Meister kann davon kaum oder nur höchst bedingungsweise die Rede sein, bestanden doch die Tonstücke in fortlaufenden, aneinanderhängenden melodiösen polyphonen Gebilden, bei denen das Verweben thematischer Elemente ganz selten, auch dann nur rudimentär erscheint. Es mußte natürlich dort fehlen, wo eine starre konsonierende Instrumente wie ein musikalischer Metronom von Anfang bis Ende ging und der Phantasie am freien Flug hinderte. Unser Tag der Baß, oder die mehrbetonende Stimme, die Mitte bildeten die »begleitenden« Begleitakkorde des Spielers, die je nach Stärke und Anlage des letzteren jedesmal verschieden waren. Von hier bis zur *Beethoven*schen Kunst-Vollendung ist noch ein weiter Weg. Erst mußte noch einer kommen, der ihn völlig

ebenso, der Ph. Em. Bachs Verdienste anerkannte und weiterführte, das war Joseph Haydn.

Auf einen Punkt wohl noch nicht hervorgehobenen, aber recht bezeichnenden Zug der musikalischen Kunstgeschichte möchte ich hier hinweisen, nämlich den, daß Italien, überhaupt der deutsche und romanische Süden, der doch Geburtsstätte des Generalbasses war, zuerst dessen Mängel erkannte und sich von ihm losmagte. Ein so lebhaft sprühendes Romanentemperament wie das eines Scarlatti, das feine, geistreiche Koketterien eines Rameau griff augenscheinlich der langsameren nordischen Behäbigkeit vor, denn sie hatten sich längst von seinen Fesseln freigemacht, als man im Norden des deutschen Landes noch lange nicht daran dachte. Ein- und Generalbaßschulen von Praetorius, Adlung, Ph. E. Bach, Hiemschen, Löhlein, Kirnberger etc. übernommen, aber Norddeutsche waren allem Anschein am thüringischen Institute, während nicht ein einziger Süddeutscher sich bewogen fühlte, für das noch in Ansehen stehende Kunstmittel theoretisch Propaganda zu machen. (Auch Leop. Mozart, der doch in seiner Violinschule alle anderen musikalischen Tagesfragen streift, nicht.) Selbst Ph. Em. Bach wäre nicht der Vater des »galanten« Stils geworden, wenn nicht das genußvolle, frauenverwöhnte Leben am Berliner Hofe, dem er 27 Jahre angehörte, ihn an Schallen bestimmt und seiner kerndeutschen Natur etwas von jener romanischen Beweglichkeit abgegeben. Ein ähnlich großes Glück war es, daß Haydn als Knabe nach Wien entführt wurde und dort, wenn auch zuerst unbefriedigt, das von Lebenslust und Jubel erfüllte Treiben der damaligen Musik-Metropole – sie ward nicht müde, der Herrin unserer Walzer-Aristokratien – auf sich wirken ließ. Haydn kannte Phil. Emanuels Werke genau und bekennt sich stets in respektvollster Weise über sie. Aber auch das starke Betonnen auf dem Schaffen, daß sein Talent ihn nicht auf das Traktieren eines bevorzugten Instruments hinwies, aus dessen Geist heraus etwas später Komponieren hätten geboren werden können, sondern daß er sich anfing, der Instrumente orchestral zusammenzustellen und jedem seinen gebührenden Platz anzuweisen. Unter dem erregte sich in der instrumentalen Musik dasselbe, was zwei Jahrhunderte früher in der Vokalmusik stattgefunden, ein auf völlig freiem, unbehinderten Disponieren über gegebenes einheitliches Material gegründetes Emporblühen der Kunst, hier durch keine Singstimme dort durch kein Instrument bedingt. Hier ein Schaffen in der völlig absoluten Musik, das kostbare Blüten erzeugte, dort ein Schaffen im reinen a-capella Satz, das in Palestrina zum Gipfel führte – in der Mitte liegt die Verschmelzung beider, Joh. Seb. Bachs große Kirchenwerke.

Aus Haydns Schöpfungen weht uns der Geist einer neuen Zeit entgegen, einer Zeit, der dem Generalbaß endgültig den Krieg erklärt. Wohl bewahrt der Baß seinen natürlichen Charakter als Grund, als Fundament der Harmonie, aber nicht mehr starr und unaufhaltsam tretet er dahin, sondern recht und beweglich und schreitet sich in manch kätzlichem Menuett oder Finalrondo durchaus nicht, einen ruhelichen Wettlauf mit den tanzenden Gegen zu wagen. Haydn beweist, wie bedeutend der Baß thematisch mitsprechen hat, welche Mannigfaltigkeit auch dem von Natur aus zukommt, wie man ihn bisher ohne allen Grund vernachlässigt. Merkt man dem, wie auch noch Gluck, bis und wieder an, daß sie beide mit einem Fuße auf altem Gebiete stehen, so ist bereits bei Mozart nichts mehr davon zu bemerken. Das moderne Orchester ist geschaffen, das dramatische Element hat dominierend zu wirken begonnen, die Kunst ist aus der Kirche dauernd ins Theater und in den Konzertsaal übergetreten, wo bleibt da noch die Möglichkeit einer Generalbaßunterlage? Welcher Komponist würde es jetzt noch über sich bringen, einer Begleitpartie seines Werkes zuzusprechen zu lassen, ihre Ausführung von der mehr oder minder vollkommenen Fertigkeit eines fremden Begleiters abhängig zu machen. Allerdings zeigt die Begleitung jetzt auch eine ganz andere Physiognomie als früher, enthält viel gestaltende Momente und arbeitet auf ein lebhaftes romantisches Zeitalter hin, zusammen. Es braucht nicht an die neu erwachende Vorliebe für musikalische Programmatik erinnert zu werden, um eine Erklärung der jetzt charakteristischen, das Solo motivisch umspielenden Tonfiguren zu finden.

Aber man glaube nicht, daß Haydn und Mozart zu ihrer Zeit die Macht besessen, das Hergebrachte mit Stumpf und Stiel auszurotten. Trotzdem der junge Beethoven schon längst neue Grenze gezeigt, trat noch mancher gelehrte Theoretiker hervor, welcher meinte, der Kunst einen Dienst zu erweisen, wenn er das wankende Gerüst des Generalbasses aufrecht hielt. Bis in die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts spukt dem Geist. Erst allmählich, als auch auf philosophisch ästhetischem Wege mehrere helle Köpfe einsahen, wie hoch Ballast man mit sich schleppe, verflüchtigt er sich. Natürlich ist es unmöglich anzugeben, zu welchem Zeitpunkte das geschah, wann er dem neue Wahrheiten im öffentlichen Musikleben weiter und in jene wirksame Strömung hineinwuchs, die er heute als Faktor der Harmonielehre einnimmt. Diese Wandlung ging selbstverständlich unmerklich vor sich, einen Abschnitt oder Ruck, etwa mit der Jahrhundertwende, macht die Musikgeschichte ebensowenig wie die allgemeine Weltgeschichte jemals. Doch tut man gut, sich der Grenzen des Generalbaßherrschaft mit den Zahlen 1600 und 1800 zu merken.

Nach einer Hinsicht ist zu bedauern, daß wir jener Kunstpraxis heute so gänzlich entwachsen sind, eine umfangreiche Litteratur besonders der früheren Epoche bleibt uns so gut wie tot. Denn trotz aller künstlerischer Rekonstruktionen von seiten Berufener wird es nur in seltenen Fällen gelingen, einen Generalbaß so umzusetzen, wie es die damalige Kunstübung forderte; spielten doch damals Faktoren mit hinein, die wir als reproduzierende Künstler heute nur vereinzelt in Anwendung zu bringen gewohnt sind: Phantasie und augenblickliche Laune! — Aber andererseits ist durch den Wegfall der Generalbaßtheorie manch kostbarer Platz in unseren modernen Köpfen frei geworden, den wir mit wirksameren und fruchtbareren Ideen auszufüllen die Pflicht haben. Immerhin liegt kein Grund vor, jene ehrwürdige Epoche über die Achsel anzusehen, gehören ihr doch zwei unserer unsterblichsten Meister an, *Bach* und *Händel*, deren Jahrhunderte überdauernde Schöpfungen dem Scharfblickenden nur zu oft bemerken lassen, wie weitschauend ihre Urheber waren, wie sie in leiser Ahnung an Zukünftiges sich von den Schranken ihrer Zeit loslösten und in die Fernen unseres modernen Anschauungsgebietes schwangen.

Zum XVI. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag in Cassel am 30. Juni und 1. Juli 1901.

Von **Ernst Rabich.**

Der deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag, den ich heuer zum erstenmal besucht, hat nicht den imponierenden Eindruck auf mich gemacht, den ich erwartet hatte. Er stand hinter mancher gleichartigen Provinzialveranstaltung zurück, weil ihm eine gewisse Großzügigkeit fehlte, die nun einmal ein Fest haben muß, auf dem sich die Vertreter der Kirchengesangvereine von ganz Deutschland die Hände reichen. Man hatte bei vier Veranstaltungen Gelegenheit a capella-Chöre zu hören, es konnte deshalb das Kirchenkonzert, welches auch nur solche Chöre bot, kaum als eine wesentliche Steigerung des musikalischen Genusses angesehen werden. In ihm hätte ein größeres Werk, z. B. *Wolfrums* Mysterium oder *Liszts* 13. Psalm größeres Interesse erregt. Der Festgottesdienst in der Martinskirche hätte nach Anweisung des 150 Psalms mit »Posaunen, Cymbeln, Pauken« abgehalten werden sollen, was um so verdienstlicher gewesen wäre, als die Orgel sich nicht stark genug erwies, den Gesang der großen zusammengewürfelten Gemeinde in die gehörigen rhythmischen Bahnen zu leiten. Schwer zu begreifen ist es auch, warum an diesem Gottesdienst nicht schon Rücksicht auf das Thema des Festvortrags Wechselgesang genommen und ein antiphonischer Gesang eingereiht wurde. Bei der Anwesenheit des wohl 400 Mitglieder zählenden Chors konnte z. B. das Tedeum in *Seth Calvisius* Satz eine große Wirkung erzielen.

Es wird für die Zukunft gut sein, wenn in den leitenden Persönlichkeiten des Kirchengesangvereinstages das musikalische Element etwas stärker vertreten ist, als wie jetzt. Ist es in Wirklichkeit schon genügend vorhanden, so trat es in Cassel jedenfalls nicht in die Erscheinung, bezeichnenderweise hatten zur Tagesordnung nur Geistliche das Wort ergriffen. Kein strenger Lax will man nicht den Theologieprofessor D *Sverd* als solchen ansehen. Selbstverständlich ist für diese Herren, und man kann es begreifen, der unmittelbare Gewinn für den Gottesdienst der Maßstab, nach dem sie die musikalischen Ergebnisse eines Kirchengesangvereinstages einschätzen. Damit wird aber von vornherein einem Musikfeste die Möglichkeit genommen, sich über ein gewisses Niveau zu erheben, weil eben eine ganze Reihe hochbedeutender Schöpfungen vom Programm ausgeschlossen sind. Dem Wesen der Kirchengesangvereine wird man auf diese Weise nicht vollständig gerecht. Diese sind freie Vereinigungen von Damen und Herren, welche ihr musikalisches Können in den Dienst der Kirchenmusik stellen, in erster Reihe zwar in den Dienst der Kultusmusik, doch nicht allein, denn sie wollen auch durch geistliche Musik im allgemeinen, unabhängig vom Gottesdienst, wirken. Diese letztere Seite ist auf dem Casseler Tag nicht berücksichtigt worden. Und doch ist gerade sie hochwichtig, ja für das Gedeihen der Kirchengesangvereine ausschlaggebend, denn die Erfahrung lehrt, daß das Singen im Gottesdienste allein auf die Dauer einen (unbezahlten) Chor nicht befriedigt. Daß von den zahlreichen Kirchengesangvereinen, die die Begeisterung des Lutherjahres 1883 geboren, die große Mehrzahl von denen, welche ihre Aufgabe nur im Singen beim Gottesdienste suchten, eingegangen sind, während andere, die ihre Aufgabe erweitert haben, heute noch blühen und auch in Zukunft blühen werden, bestätigt diese Erfahrung. Wenn ich vorhin gerade *Liszts* 13. Psalm und *Wolfrums* Mysterium nannte, so that ich das mit einer gewissen Absichtlichkeit, obwohl *Liszt* ja den katholischen Tonsetzern zugerechnet wird. Ich that es, weil ich meine, auch die deutschen Kirchengesangvereine haben ein Recht, moderne Schöpfungen zu hören und die Pflicht sie aufzuführen, denn nur scheinbar gähnt zwischen der modernen und der echtkirchlichen Musik ein tiefer Abgrund. Die Kirchengesangvereine Deutschlands sollten nicht versäumen,

den Anschluß an neue, berechtigte Strömungen zu suchen, ehe es zu spät wird und sie als Sonderlinge zum alten Eisen geworfen werden. Schon an den Cassler Tagen sind die deutschen Musiker beleidigend gleichgültig vorübergegangen.

Nun möchte ich nicht mißverstanden sein. Ich gehe von anderen Prinzipien aus, als die Veranstalter der Cassler Tage, und deshalb konnten mich die letzteren nicht voll befriedigen. Wenn man dagegen nur das in Betracht zieht, was man dort geboten hat — so muß man zugestehen, daß gutreichen, stimmungen Vorträge D. *Smends* der hervorragenden Leistungen der Cassler Kirchenchöre und des Vereins Musica sacra, des feierlichen Gottesdienstes und der packenden Predigt des Generalsuperintendenten *Werner* den anheimelnden Ton in den geselligen Veranstaltungen dem Veranstalter volle Anerkennung aussprechen. Und ich möchte auch keinesweges, daß der pastorale Einfluß bei diesen Veranstaltungen beseitigt würde. Wer die begeisterten Worte Prof. D. *Smends*, des Superintendenten *Nebe*, des Generalsuperintendenten *Werner*, *Pfeiffer Lahr*, des Archidiakonus *Lupke* gehört hat, muß zugestehen, daß die treibenden Kräfte in den evangelischen Kirchengesangvereinen augenblicklich unter den Geistlichen zu suchen sind. Man sorge aber nun auch dafür, daß eine gleiche Begeisterung auch den Musikern heranbildigen kann, und es wird wahrhaft Großes erreicht werden.

Die religiösen Kompositionen von Peter Cornelius.

Von Dr. Leopold Hirschberg in Berlin.

Es war im Sommer 1866, ich war damals junger Student der Medizin in München, als in dieser Umgebung deutscher Kunst der ganz vergessene *Peter Cornelius* zu neuem Leben erweckt wurde. Die Initiative dazu war die Neueinstudierung des Händelschen »Barbier von Bagdad« der unter dem Zauberstabe *Hermann Levis* und in der plastischen, unvergleichlichen Verkörperung durch *Eugen Gura* auf jedem Zuhörer einen unauslöschlichen Eindruck machte. Ein trüber regnerischer Sonntag war es, an dem ein Student unserer schwer unternehmen weile, und noch heute gerne ich mein gutes Glück, daß mich an die zweite Aufführung eines Meisterwerkes führte, das auch über die Hoffnungen Zuhörer der ersten Schöpfung (allerdings von geringen) Abend hier. Nie hatte ich vorher etwas von einem Dichterkomponisten *Peter Cornelius* gehört, jetzt verdammte ich keine der nach stattfindenden, meiner wenigen musikalischen Vorstellungen. Gleichzeitig ergriff ich die sich mir darbietende Gelegenheit, in den *Bürgerschen* Gesangverein einzutreten, dessen Leiter eine Anzahl *Cornelius*scher Chorwerke aufführte, und unvergeßlich bleibt mir der erschütternde Eindruck des mächtigsten Männerchores: Der alte Schluß- und Begleitung der Prozession, durch dem Lehrer Gesang Verein die Hören aufgeführt.

Seit dieser Zeit habe ich mich unausgesetzt mit *Peter Cornelius* beschäftigt und Bausteine zu einer Biographie zu geben, die zusammenzutragen, der ich vor ungefähr drei Jahren begonnen wollte. Durch mitunter, mühevolle Suchen in allen mir erreichbaren musikalischen Zeitschriften der Vorjahre und jetzigen Jahre hatte ich die schriftstellerische Thätigkeit, sowie die selbständigen Arbeiten als auch der Kritiken und Rezensionen, gewonnen mir ein ziemlich vollständiges Werk, soweit es gedruckt vorliegen, waren vorhanden, studiert — es fehlte nur eine der wichtigsten Sammlungen. Aber die einer Biographie nicht möglich ist, der Briefwechsel war allem der mit *Wagner* und *Liszt*. Es ist mir unverständlich, daß der Briefwechsel zwischen *Wagner* und *Cornelius* noch immer nicht veröffentlicht ist, so durch Kontrapunktieren *Wagners* von musikverwandteren Natur, als diese es seine Zeitgenossen ist, mit lebhaftester Ironie jahrein jahraus dem Publikum zugänglich gemacht werden. Wie fruchtbringend wir auch an neuen Gesichtspunkten wäre der Ideenaustausch zweifelhaft zwei Meistern sein, so gleichartig an ihren musikalischen Empfinden so verschieden in ihrem Charakter. *Wagner* mit seiner gigantischen Energie, seinem gewaltigen, nicht scheuenden, sich durch nichts hemmen lassenden Wollen, wenn es gilt, seine Ideen zur Geltung zu bringen, und *Cornelius* in seiner träumerischen Zurückhaltung, in seiner freudigen Natur. Ich wandte mich in einem persönlichen Briefe an die Witwe und erhielt von dem Sohne eine ablehnende Antwort. Den Briefwechsel herauszugeben, arbeite bereits er selbst, und das andere von mir gewünschte Dokumente hätte ein »Freund des Hauses«, der selbst an einer Biographie arbeitete. Ich beruhigte mich, ich erwartete freudig von Monat zu Monat das Erscheinen des Briefwechsels in einer Vollständigkeit, wie das Herz das Begräbnis wünschen mußte, aber vergeblich, bis heute ist nichts erschienen.[1])

Aus den Werken von *Cornelius* läßt sich unschwer eine Gruppe herausschälen, deren Besprechung für diese Blätter besonders geeignet erscheint. Es sind die religiösen Kompositionen, die wir im Zusammenhange betrachten wollen.

Cornelius musikalisches Schaffen ist von unserm dichterischen nicht zu trennen. Nicht das vom Autor'sche, daß er eine Anzahl eigener Poesien komponiert hat, kommt hier in Betracht, sondern der innerliche Übereinstimmung der beiden Kunstgebiete. Die *Cornelius*sche Anlehnung von den »Bruchstücken eigner Kunstwerke« paßt selten auf jemanden so gut wie auf *Peter Cornelius*. Dichtung und Musik sind bei ihm der Ausdruck seiner innersten Wesens. Je mehr man sich in ihn hineinlebt, um so klarer kommt man zu der Überzeugung daß er gewissermaßen in Tönen gedichtet hat, Wort und Ton sind bei ihm aus einem Guß geboren.

Wenn man dem Lehrsatz, daß sich in der Physiognomie Wesen und Charakter des Menschen abspiegelt, auf das Leben von *Peter Cornelius* Anwendung bringt, so muß man ihn für richtig erklären. Schlichtheit, Bescheidenheit, Ländliche Güte und tiefinnerliche Frömmigkeit sind auf dem Antlitz ausgeprägt. Diese gläubige Frömmigkeit kommt in schönster Weise in seinen religiösen Werken zum Ausdruck.

[1]) Vor ganz kurzem hat der Verleger des Biographen Briefe den Briefwechsel zwischen diesem gefeierten Tonsetzer und *Cornelius* herausgegeben, der mir noch nicht vorliegt.

So viel und unbedeutlich auch in Fachbüchern über die Gesänge der Kapuziner geschrieben worden ist, so haben letztere doch lange noch nicht die Verbreitung, die sie verdienen. Der Broschüre wurden allerdings von allen, was da und dort über Messen gesagt, so Lieder gebraucht, auch die Weihnachtslieder und manches andere Lieder schienen sich in letzter Zeit allgemeiner Beliebtheit, aber die anderen Werke, speziell die Choralgesänge, werden noch mit verhältnismäßiger Regelmäßigkeit auf allen Konzertprogrammen. Die deutschen Männergesangvereine scheinen eine Art Scheu davon zu nehmen, die englischen Madrigalgesangvereine verschiedene. Allerdings brauchen *Alle Vereine* und der noch schwierigere Männerchor nicht besonders entdeckt zu werden, was ein mäßiger Landchor ist, der singt so einen ohne weiteres vom Blatt. Aber *Gesänge* ist schwer, in unseren Chören bewährt zu schein, daß selbst ein Chor von Künstlern sie nicht a capella singen kann. Und doch bergen diese Werke eine Fülle herrlichster Musik in sich.

Unter den vielen uns zur religiösen Komposition nehmen die 9 Gesänge den „Vaterunser“ eine hervorragende Stelle ein. Über den Wert der Dichtung — eine poetische Ausgestaltung der einfachen Bitten des Vaterunsers — geht es nur eine Stimme von uneingeschränktem Lob. Die Dichtung verdient gerade [illegible] an „Ehre, unser deutsch viel gebrauchtes Zeitwort. Wie der musikalischen Bedeutung anlangt, so muß man gerade der ungewöhnlichen Ausnützung des Gegensatzes Begriffsgegensatz Gesänge und dem überwiegenden Gegensatzgesang Gesang „Musik. Wechselgesang“ [illegible] die Mittel haben. Sämtliche Gesänge sind vorzüglich gearbeitet, man merkt bei allen die strenge kontrapunktische Schule, [illegible] der sich [illegible] hat. Eine bewundernswerte Gegensätzlichkeit bildet bei der Anwendung eines Cantus firmus darauf, daß die rhythmischen Melodie der liturgischen Worte so [illegible] gelegt wird

Dann wurde [illegible] so weit [illegible] bei [illegible] wird

Diese weiche rhythmische Melodie wird mit großer Kunst immer von der Begleitung angeteilt, die Begleitung schmiegt sich vollständig erhabenster Melodik, die einfachst über der stetigen Grundlage. Bewunderungswürdig ist dabei, daß man so keiner Stelle den Eindruck des Gesuchten oder Gemachten gewinnt. Das erste Lied ist die mutige Bitte eines dem Leben und Thaten der Welt entfremdeten Menschen an seinen göttlichen Vater. Die erste und letzte Strophe deuchten und einander gleich, endlich und edel gehalten, die mittlere zeigt eine mächtige Steigerung auf. Das markerschütternde Verlangen dieser Akkordreihen mit nachschlagenden Noten nach jeder zweiten *Zeile* gewährt Verwunderung zu empfinden, wenn [illegible] oder schicke uns [illegible] Du [illegible] für Stelle

Du kannst Tage voller Klänge schenken,
Und ist der Leere und Trübe wandeln,
Verlaß

das Verlassen angedeutet wird. Auch [illegible] gibt es wundervolle [illegible] durch Töne. Überaus wirksam ist am Schlusse der Wiederholung der unvermittelte Übergang von Adur nach dem Gegensatzakkorde von Es-dur. Das zweite Lied ist ein Hymnus, der seine Steigerung wieder aus dem wechselvollen Textgehalte gewinnt

Du kannst [illegible] Gebet [illegible]
Du kannst [illegible]
Und [illegible]

Das [illegible] Gebet
Gehet du auch [illegible] durch [illegible]

Dieses [illegible] Wechselgesang der zweiten Strophe in der dritten hat einen ungemein Natürlichkeit und Kindergehalt. Wir haben hier [illegible] Hymnus von der [illegible] Wirkung, der [illegible] Akkorde und [illegible] Vorschlägen [illegible] Steigerung macht aber [illegible] Anforderung, und [illegible] regendsten [illegible] Teil, der auf [illegible] Steigerung folgt. — Das dritte Lied [illegible] durchweg von ruhig-[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Nr. 1) mit [illegible] [illegible] [illegible] durch [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Nr. 1) Vergibt uns [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Philipp Spitta sagt in seiner Abhandlung über die Ballade (Deutsche Rundschau, 1893, Heft 7) »Etwas, das sich den *Lisztschen* Legenden von fern vergleichen ließe, gibt es in der deutschen Musik überhaupt nicht.« Und wirklich, wenn wir von den sporadischen Versuchen andrer Meister absehen, z. B. *Schubert* (Der Kreuzzug), *Schumann* und *Spohr* (Die Himmelsbraut), *Berlioz* (Die Flucht nach Ägypten), so ist es tief zu bedauern, daß auch *Peter Cornelius* auf diesem so schön begonnenen Pfade nicht weiter fortgeschritten ist. Versetzt uns schon das strenge erste Lied mit seiner leidlichen Schilderung der Weihnachtsfreuden in eine märchenhaft fromme Stimmung, so ist vollends das zweite, »die Hirten«, eine echte Legende und ein durchaus vollendetes Meisterwerk. Das Zwischenspiel der Schalmeyen ist eine Erfindung glücklichster Art, das Nahen des Engels verrät sich durch vollere Ausgestaltung der Begleitung, und endlich der Chor der himmlischen Heerscharen

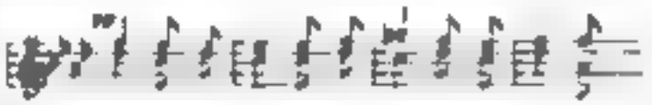
»Gott im Himmel sei Ehr'
Und den Menschen Seligkeit
Auf Erden.«

mit seiner harfenähnlichen Begleitung, mächtig anschwellend, ohne überladen zu sein, ist von unvergleichlicher musikalischer Klangwirkung. Höchste Kunst zeigt sich zum Schlusse in der Vereinigung des Schalmeyen-Motivs mit dem des Engelgesanges. – Aber noch eine Eigentümlichkeit bekundet sich in der *Cornelius*schen Weihnachtslieder als direkte Abkömmlinge der *Lisztschen* Legenden anmuten. *Liszt* weiß in seine Tongemälde sehr häufig Choräle oder Choralmelodien zu verweben, so in der Legende »Maria am« das Muttergebet bei den Worten des die Schönheit des Jesuskindes bewundernden Mädchens »Sei schön du nicht der Morgenstern« in der Begleitung der Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern« in der Legende »Jungfrau Lotema« bei der Schilderung der Gefahren, welche der Verirrten drohen, der Choral »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«, in der *Heyse*schen Legende »An den Wassern zu Babel« ist deutlich der Choral »An Wasserflüssen Babylons« zu hören, in »Gregor auf dem Sinai« hat *Liszt* zum Schlusse sogar einen alten katholischen Bitt-Kanon aufgenommen. Ich weiß nicht, ob *Cornelius* die *Lisztschen* Legenden gekannt hat; ich möchte es bezweifeln, um so freudiger muß die geistige Übereinstimmung beider Meister begrüßt werden. Den Hauptbestandteil nämlich des dritten Weihnachtsliedes »Die Könige« bildet ebenfalls der Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, auf dem sich dann die Singstimme in edelster Melodik bewegt.

Nach den Weihnachtsliedern hat *Cornelius* ernstimmige religiöse Gesänge nicht mehr komponiert. Bedeutend umfangreicher ist die zweite Abteilung diejenigen für Chorgesang enthaltend. Die »Trauer höre für Männerstimmen« (Op. 4) fällt an der Zahl. Inhalt nämlich eine religiöse Grundstimmung. Der erste »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig«, jenes bekannte geistliche Lied von *Michael Franck*, das auch den Text zu *Bachs* Kantate bildet, brauchte sich nicht zu scheuen, mit dieser Weise Hand in Hand zu gehen. Die kontrapunktische Arbeit dann zeugt von einer Meisterschaft, daß man die Komposition, wenn man sie, ohne den Komponisten zu kennen, zu beurteilen hätte, zweifellos einem der alten Meister zusprechen würde. Das ganze Stück hindurch wogt ein Wechsel von $^{3}_{4}$ und $^{6}_{4}$ Takt, der von einem ganz eigenen Reize ist. 3 Tenöre und 3 Bässe treten sich in die Aufgabe. Bisweilen erhält wird der Cantus firmus zu nächst von zweiten Baß getragen, unterbrochen von dem klagenden Ach' der anderen Stimmen. Während der vollständige Text der ersten Strophe nur von dem zweiten Baß erhält, in dem die andern Stimmen nur begleitend eingreifen, ist die zweite und dritte Strophe ein dreistimmiges Wechselspiel zuerst der drei Bässe und dann der beiden Tenöre mit dem ersten Baß. Die Schlußstrophen bewegen sich mit reicher, kunstvoller Modulation in allen fünf Stimmen. – Zwei, mit Absicht einfach gehaltene vierstimmige Gesänge sind »Nicht die Thräne kann es sagen« und das »Grablied«, beide auf eigene Texte. Letzteres, welchem später auch zur Totenfeier des Komponisten gesungen wurde, ist eine ganz vortrefflich gelungene Bearbeitung von *Schuberts* »Tod und das Mädchen«. *Cornelius* hatte eine besondere Vorliebe dafür, Texte zu Melodien seiner Lieblingskomponisten zu setzen. So hat er den berühmten Eccho-Marsch von *Schubert* zu »Rabenlied« für Männerchor umgewandelt, so benutzt er zum herrlichen »Beethoven Lied« auf dem Hauptthema der Kreisch auf. Im »Grablied« teilte er sehr richtig nicht der *Schubert*schen Singstimme die Führung zu, sondern den Mittelstimmen der Begleitung, so daß also der erste Tenor folgendermaßen beginnt

Bei ge auf Er den, e - ro ein ne Zie le

Zauberisch schön ist namentlich der Schlußstrophe



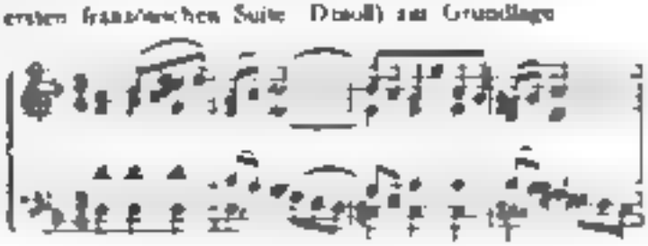
Bei ge auf Ster nen, der Thal ei ne Schwelle

Genial in der Erfindung ist das alte Kirchenlied »Mitten wir im Leben sind«. Nicht in langsam und träge dahinschleichender Kluge werden die bedeutungsvollen Worte gesungen, nein, durch ganze Stücke hindurch geht ein beklemmendes Gefühl der Angst, das sich in der ersten ruhigeren Abteilung nur durch Streng-geh-Tonen kundgibt, in der Mitte aber zu einem erschütternden Hilferuf zu Gott anschwellt. Nach den bis zum höchsten Fortissimo gesteigerten Worten

»Heiliger Herre Gott!
Heiliger starker Gott!
Heiliger barmherziger Heiland,
Du ewiger Gott
Laß uns nicht versinken
In der bittern Todes Not«

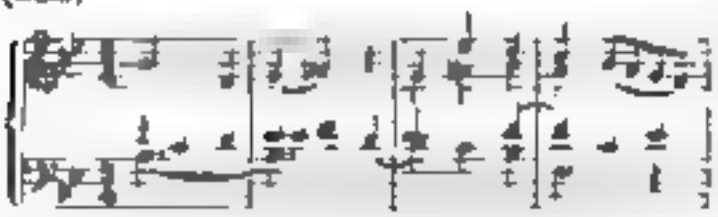
plötzlicher Eintritt einen pianissimo gesungenen sanftmütigen Kyrie eleison. Die Besprechung des Rufen Chors, der Gratiepsalm zum *Schillers* Gedicht gehört nicht hierher.

Die eben erwähnte Vorliebe unseres Komponisten, ihm besonders hohe Meister durch Unterlegung von Texten unter ihre Instrumentalkompositionen zu ehren, hat zu drei köstlichen Kleinoden Veranlassung gegeben. Die »Drei Psalmensätze für gemischten Chor« (Op. 13) sind wahre Verwandlungen *Bachscher* Klavierstücke. Das erste, »Bußlied« genannt, dessen Text sich auf den 88. Psalm aufbaut, hat die Sarabande der ersten französischen Suite (D-moll) zur Grundlage



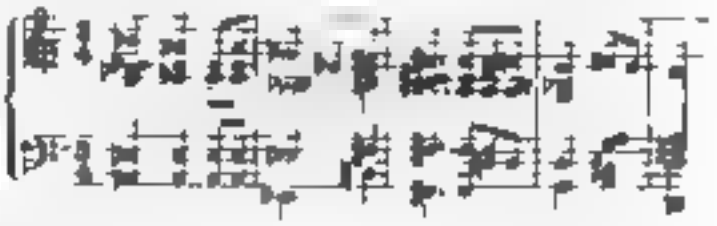
Natürlich hat sich *Cornelius* nicht sklavisch an seine Vorlage gehalten: das Stück ist nach A-moll transponiert und in einzelnen Takten sind auch Änderungen in der Stimmführung vorgenommen. Letzteres ist noch mehr der Fall bei dem zweiten Lied, einer freien Bearbeitung des 137. Psalms und der Sarabande der dritten englischen Suite (G-moll):

Hier finden sich im Interesse des Gesanglichen nicht unwesentliche Abänderungen in der Melodie der Oberstimme. Das dritte Lied »Jerusalem« (nach Psalm 122) ist eine fast treue Wiedergabe des »schlichten und großartigen« (Cornelius) zweiten Menuetts der ersten Partita (B-dur):



Die beiden ersten Psalmlieder sind tief empfundener Natur, das dritte ein jubelndes Preislied, wobei namentlich das Dominieren der Tenorstimme dem Ganzen ein wundervoll leuchtendes Kolorit giebt. Mit Freuden denke ich daran, wie uns in einem privaten Quartett-Zirkel nach immer neuem Üben — die Stücke sind recht schwer — die Schönheiten des Werkes aufgingen! Beinahen packend wirkt das dritte Lied, ein erlösendes Aufatmen nach düsterm, trübem Vorspiel. Aber noch kein Berliner Gesangverein hat sich gefunden, das Werk in der Kirche zu Gehör zu bringen, und die kleinern Stücke darin vielleicht klüger gewesen?

Den Schluß der religiösen Kompositionen bildet der dreiteilige Cyklus »Liebe« (Op. 18), nach Dichtungen von *Johannes Schäffer* (Angelus Silesius). Ich stelle diese Gesänge noch so hoch wie die anderen, sie weisen nicht die blühende Kraft der Erfindung auf wie die bisher besprochenen. Trotz alledem legen sie von *Cornelius* theoretischem Können wieder ein glänzendes Zeugnis ab durch und durch Polyphone und äußerst interessante harmonische Effekte durchwebt. Das erste der Lieder »Liebe, dir ergeb ich mich« ist für achtstimmigen gemischten Chor komponiert. Wie in dem früher erwähnten »Ach wie flüchtig« findet sich auch hier ein permanenter Wechsel zwischen $^{6}/_{4}$ und $^{4}/_{4}$ Takt. Die Verteilung der einzelnen Stimmen erinnert an den Stil der alten sogenannten Responsorien: bald antworten die vier Frauenstimmen den vier Männerstimmen, bald der gemischte Chor I dem gemischten Chor II, oder der Gesamtchor folgt auf ein kurzes Solo beider Alte und Bässe, bezw. beider Soprane und Tenöre. Die dadurch erzielten Abwechselungen, die am Schlusse in einer Vereinigung aller Stimmen ihren Ruhepunkt erreichen, geben dem Ganzen einen ungemessen Reiz. Das zweite Lied »Ich will dich lieben, meine Krone« bewegt sich rein stimmig in festem Gefüge, ohne Taktwechsel. Je ein Sopran und Tenor stehen zwei Alten und Bässen gegenüber. Von der oft gewagten, aber immer interessanten Harmonienfolge legen folgende Takte Beweis ab:



»Thron der Liebe, Stern der Güte« ist das ausdrucksvollste der drei Lieder. Indem der Tondichter wieder zum achtstimmigen Satz zurückkehrt, überrascht er abermals durch die mannigfachsten Stimmkombinationen. Wundervoll zeigt sich diese namentlich bei folgender Stelle:

»Laß mich in mir mit einem Worte,
Laß mich ein, mich Leid und Qual,
Laß mich ein, du süßer Hirte,
Laß mich ein, du stilles Thal!«

Der Refrain »Laß mich ein« wird stark und nachdrücklich jedesmal vom vollen Chor gebracht, die andern Worte leise und leuchtend vom Männerchor. Vor dem Beginn der mächtig und festlich emporstrebenden Schlußstrophe spielt noch ein kleines Fugato zwischen allen Stimmen an.

Hoffentlich tragen diese Zeilen dazu bei, daß bei den in Deutschland erfreulicherweise ja recht häufigen Kirchenkonzerten *Peter Cornelius* etwas mehr berücksichtigt wird als bisher. Vielfach kann die Klavierbegleitung der unstimmigen Lieder ohne daß den Intentionen des Tondichters dadurch Eintrag gethan wird, durch Orgel ersetzt werden. Und wenn auch sämtliche Chorwerke eigentlich a capella gedacht sind, so empfiehlt sich doch immer die Mitwirkung der Orgel, da die Schwierigkeiten der Harmonie zu große Anforderungen an die Trefflichkeit der Sänger stellen. Man würde dann dem Beispiele *Mettis* folgen, der aus dem eben erwähnten Grunde zu dem grandiosen Männerchor »Der alte Soldat« eine Posaunenbegleitung gesetzt hat.

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann kommt ihr ganz Gewiß!

Lose Blätter.

Predigt und Liturgie.

Zwei ernsthafte Männer, *Max Koch* und *Friedrich Curtius*, schlagen in den Monatsblättern für Gottesdienst und kirchliche Kunst (wie so viele Besorgnisse hatten entstehen müssen, um den Kirchenbesuch der Evangelischen wieder schlaffer zu machen), folgende Radikalkur vor — der erstere, die Predigt im Gottesdienst seltener zu machen, der letztere, die Predigt aus dem Hauptgottesdienst gänzlich zu verbannen. »Im Mittelpunkt müsse die Kommunion stehen, denn die heutige Liturgie sei ein Trümmerhaufen der alten Meßordnung, der ihr Centrum und ihr Hochgefühl genommen, sie mache den Eindruck wie etwa die Reminiscenzen des Ceremoniells für die Einholung einer hochgestellten Person, die aber selbst ausbleibe. Die Kommunion sei der einzig richtige Gottesdienst, der Durchschnittspredigt füge man das Mahlwerk an. Für *Curtius* ist die Predigt »Unterricht« (vom

Welt deutscher Poesie. Ist es nun das Hauptziel des Lehrenden, in der Jugend Neigung zum Besuche des Gotteshauses, für uns doch brauchen wir bei den Lehrstunden [illegible] Religionslehrer [illegible] und für alle Bildungsstufen gleichmäßig geltender Schilderung. [illegible] Kinder und Unterricht sind aber zwei verschiedene Dinge, und nur die Lösung dieser Frage widerspruchsloser Verbindung bringen kann, zu dem machen, was sie sollen: [illegible]

Es mag wenig evangelische Christen geben, welche auf die Predigt gänzlich verzichten möchten, eine religiöse Gemeinschaft ohne Ansprache hat auch zum wenigsten nur vollständig lebendig zu halten der Mittelpunkt der Hauptsache, eben das Wort. Auf das andere Seite müssen wir aber zugestehen, daß in vielen Kirchen die Predigt wenig zu loben. Kaum vermissen sie viele der guten Gemeindeglieder sonntäglich nur Predigt ist. Und das ist gewissermaßen begreiflich, denn die Predigt ist doch immer nur Form Wortes, und ob sie [illegible] nach dem Träger des Amtes wechselt und bleibt wechselnd. Der einzige Anspruch an die Predigt, [illegible] Standpunkt und Freiheit des [illegible] Predigers und wollte man diesen Grunde eine bestimmte Predigt finden, so wäre [illegible] [illegible] Gleichheit [illegible] sagt es auch in diesen [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] und das Politikum unerträglich zu steigern und zu begrenzen. Aber es bewährt sich in diesen Jahren nicht [illegible] Es ist [illegible] bei dem damaligen Preis an dem ganzen Text [illegible] heftige [illegible] Man sah sich [illegible] [illegible] [illegible] Deutschland zu erreichen [illegible] [illegible] [illegible] Das gelingt aber nur über [illegible] nach dem gewollten [illegible]

Am Weimar scheitert [illegible] Appell [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [

treuen Menschen die Tausende, die jährlich Gotha Sommerfrischler Friedrichroda und Tabarz besuchen, so werden dort allen wunderfinden, wahrscheinlich auch das Stück Sentimentalität und Schlagwitz, das nach echt deutscher Weise im letzten Verse anschlägt, wo von der Stätte die Rede ist, an der Vater und Mutter ruht und wo auch der Dichter – unser Gotter Hat einst ruhen möchte. Und wirklich in einem der oben genannten Sommerfrischorte, in Tabarz, ist unser Wahrheit entstanden. Der Dichter ist *Johann Friedrich August Gotter*. Nach Angabe des Redakteurs d. *Zeitg.* hier ist er 1811 geboren und am 18. Juli 1878 gestorben. Nachdem er Diakonus in Waltershausen gewesen, kam er 1840 als Pfarrer nach Tabarz, wo er bis 1865 verblieb. Hier dichtete er jenes Lied, in welchem jahr ist uns nicht bekannt, 1865 ?; war er Geistlicher in Burgtonna und von 1872—78 in Gräfentonna, wo er starb. Gern möchten wir auch den Komponisten des Liedes (es wird auf die Melodie »Ach wie ist's möglich dann« gesungen) im Gedächtnis machen, und es geht thatsächlich viele, die dem Rohlser Kantor *Lau* als solchen ansehen. Leider sind die Beweismittel dafür schwächer als jene *Wilhelm Tapperts* für die Autorschaft *Kärtners*, und so dürfen wir nur ein »vielleicht durch« hinschreiben, aber mehr nicht.

Der Text des Liedes, der hier zu Ehren des Pfarrers *Friedrich* stehen mag, ist folgender

> O, du mein Heimatland, wie so lieb du mir,
> Doch auf den Höhen mir, kann's nirgends sein!
> Fröhlich es ergötzend, Wärme wie Luft so weich,
> Stärken am Rock und Tuch bekannte mich an.
>
> Berge, ihr meines Hüters, wie ragt ihr stolz und schön
> Auf lieg' meinen Grund! Euch grüße mein Mund
> Drüben, da Lust es nun, Arbeit der Segen kam,
> Ach, könnt' ich bei Euch nun allzumeilen!
>
> Herz, ist da gutes Wohl, wo ich das Ferne schaut?
> Dich grüß' ich innenmund, Blühen im Thal!
> Menschen, o Frank und frei, Lieder und Lob und Ton,
> Schauen mich freundlich an, grüßen so traut.
>
> O, du mein treues Land, wo meine Wiege stand,
> Die Heb' ich allezeit treu, auch ich ich steht!
> Da, wo der Vater ruht, Mutter so lieb und gut,
> Unter den Rosenen Hut, ist auch mein Grab.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 31 Juli. Unsere zwei ständigen Opern haben mit Wochen schon Ferien, dafür sind zwei Sommeroper entstanden. Im »Neuen Königlichen Operntheater« gehen allerdings auch noch Vorstellungen, aber in wenigen Tagen wird auch damit zu Ende sein. Was der »Fliegende Holländer« hier alles erwarten gläublich gerettet, was der »Mikado« mit Mühe und Not noch zu stande brachte, das Haus während der Sommermonate zu füllen, das vermochte »Mamsell Angot« nicht. Das Theater bleibt leer. Das Chorpersonal, für den ganzen Sommer verpflichtet und sein Gehalt erhalten, ohne daß es vom 14. d. M. ab noch zu singen hätte. Der Solisten, so weit sie nicht dem Verbande der königlichen Oper angehören und für die einzelnen Abende für »Sportgeld« besorgen, werden auch zu entschädigen sein.

Aus dem Verbande des königlichen Instituts scheidet jetzt Herr *Hahn*, der vor sechs Jahren von der Dresdener Hofoper zu uns kam. Er fand bei uns nicht, was er erwartete. Ebenso aber ging es uns mit ihm. An seine Stelle glaubte man Herrn *Motterde* setzen zu können, von dem in den Zeitungen seit Jahren den Rühmlichen so viel zu lesen war. Überall hatte er Begeisterung wachgerufen, und mit seinem Debüt als Tell in einem von der Stätte seiner letzten längeren Wirksamkeit schien die Erwartung nicht zu täuschen. Er sang vor dem »Tell«. Es war allen ganz unklar, was er sang. Er zeigte sich als gewandter Darsteller und als geschulter Sänger mit klangvoller aus der Mittellage recht rache ganz frischer Stimme, aber doch seine Gesamtleistung unterhalb der Grenzen des hiesigen Theaterhauses, das einmal werden kann. Was aber verlangen ist eine Eigenart, eine künstlerisch veranlagte Natur, die zu gestalten weiß, und jenen Funken zu Herzen geht. So hörte denn heute »Tell«. Den noch für ihn (und angesetzten »Holländer« sang später einer der Unsern.

Die Oper im Schiller Theater, die andre im »Central Theater« habe ich noch nicht besucht. Begann mit »Hans Heiling«. Warum noch, erfahren wir uns so sehen diesen Werken, das doch dem wertvollsten deutschen Opernrepertoire angehören ist. Nur der Stoff und die ungeschickte Abfassung des Textbuches, meine ich, sind dafür verantwortlich zu machen. Schon bei »Templer und Jüdin« und »Vampyr« war *Marschner* mit der Textwahl nicht glücklich gewesen, denn auch diese Opernbücher haben neben anderen Fehlern den der mangelnden Einheitlichkeit. – Mir erscheint musikalisch manches im »Heiling« fast herzbeweglicher als etwas im »Templer«, und in einzelnen lyrischen Szenen steht *Marschner* hier gar nicht weit von Wagner ab. Man denke nur an die Abschiedsszene der Gesteinmutter und an die Erwartungsszene der Menschenmutter sowie an die köstlichen Volkschöre mit dem so naturgemäß sich ergebenden prächtigen Walzer. Aber als Ganzes erfreut das Opus nicht. Die Aufgabe des Opernregisseurs ist es doch, so zu sagen, wie ein Leitgrund durch die ganze Oper zieht, der Grundgedanke auch zum Menschen werden will. Das kann nur tragisch angehen, während hier der Geist schließlich ganz zufrieden wieder in sein Reich zurückkehrt, und das Mädchen fröhlich mit dem Jäger Hochzeit macht. Die eigentliche »Heiling«-Handlung ist schon mit dem ersten Akte der Oper zu Ende, wenn der Leitgrund durch die Worte »Sie hat mich nie geliebt« uns Schauer bewegt. Daß er später so hinterlistiger Räuber auftritt, dient nur dazu, ihn widerwärtig erscheinen zu lassen, der doch sonst unsere Teilnahme zu beanspruchen hat. — So ist es denn am Schlusse des ersten Aktes, obschon die zwei folgenden noch musikalisch Perlen enthalten, mit unserem Interesse an dem Stücke vorbei.

Zuweilen könnte meines Erachtens geschehen – selten, daß es nicht schon geschah – den Hans Heiling« wirksamer zu machen. Zunächst sollte man die Ouverture streichen.[1] Sie ist nicht bedeutend, auch schlecht instrumentiert, so daß man an ihr nicht gerade viel verliert. Aber sie steht zwischen zwei Akten, wenn will

[1] Man kann bei der großen Wirkung, die ganze Ouvertüren machen, gelegentlich umgekehrt, denn eigentlich ist diese Ouverture nur eine 2. Akt-Einleitende Zwischenspiel. Hätte man diese nicht als selbständiges auch die heimliche Zwischenspiele der Oper Carmen [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [

gelchlig gearbeitete Doppelfuge etwas schulmäßig angefaßt ist. — Von sonstigen wichtigeren musikalischen Ereignissen hätte ich noch nachzutragen eine gute Aufführung des *Wagner*schen »Liebesmahles der Apostel« durch den Lehrergesangverein (*Heuer Gleitz*), ein Konzert des Kölner Männergesangvereins mit vortrefflichen Leistungen, aber zum Teil recht bedenklichem Programme

wogegen der mitwirkende Pianist *Max von de Sandt* sich durch den Vortrag der selten gehörten *Liszt*schen Phantasie »Après une lecture de Dante« ein wirkliches Verdienst erwarb —, eine sehr wichtige Veranstaltung des Kirchenchores St. Lucas (*Heuer Engelhardt*) mit Chören von *Jul. Otto*, *Händel*, *H. Schütz*, *Mendelssohn* und *Hauptmann*, das sympathische Le paiger Streichquartett für Kirchengesang (*Rottgal*), das ein geschichtliches Bild der Entwicklung des deutschen geistlichen Volksliedes gab, und die Jubiläumsaufführung der »Jahreszeiten« durch den Oratorien Verein (*Hertel*). Unter den auch gegen Schluß der Saison noch in Masse sich produzierenden Instrumental- und Gesangssolisten ragten teils durch die Qualität ihrer Leistungen, teils durch das Interesse, das ihre Programme erregten, besonders hervor der Pianist *A. Rosenauer* (fünf Klavierabende in historischer Anordnung), *Pauline Hofmann*, Dr. *Georg Hahn* und *Anna Langenhan-Hirsch* (Konzert auf zwei Klavieren), *M. Rosenthal*, als Sänger *A. von Rees* (Wagner-Abend), der Tenorist *Heinrich Hermanns* (Lieder von Wenzartner, A. Ritter u. a.), *Elsa Haber* (Lieder von Reinecke) u. s. f. An Novitäten hörte man noch zwei beachtenswerte Kayser-Violin-Sonaten, die eine noch etwas unreif, von dem pianistisch als Begleiter hervorragend tüchtigen Pianisten *Josef Frohner* die andere (G-moll) von dem Deutsch-Italiener *E. Wolf Ferrari*. Ein von dem Komponisten selbstgespieltes Klavierkonzert von *Otto Neitzel* habe ich leider nicht selbst gehört. Es soll hypermodern im verwegensten Sinne des Wortes und noch in scheuer Weise übereinstimmenden Urteile ganz und gar unverständlich sein, — was nun dem trivialen Werke der gleichen Gattung *E. Sauers* nicht nachgesagt kann. In unserer Hofoper hat *Hermann Zumpe* mit der glänzenden Leitung der Meistersinger und des Fidelio seine Kapellmeistertätigkeit in ungeteilt erfreulichster Weise begonnen.

R. Louis.

Am 20. August wird der festliche Eröffnung des Prinzregententheaters in München stattfinden. Das Theater ist nach dem Muster des Bayreuther gebaut oder besser gesagt nach dem Entwurf *Richard Wagners* für jenes Festspielhaus, das *Wagner* 1865 für München plante und später in Bayreuth errichtete. Es hat sich daraus ein Wagner-Festspielverein in München gebildet, der in dem neuen Hause Musteraufführungen Wagnerscher Werke veranstalten will. Das wird aber starke Konkurrenz für Bayreuth werden, eine Konkurrenz, die ja davon auch den Parsifal.

Wenn gehört zu *Konzert*. Diese Frage beantwortet *Ludwig Hartmann* in folgender Weise: Das Verbrechen (der ja nur der Vollzieher schafft) ein geistiges Vermögen, die Neugier, welche dem allgemeinen Kulturmenschen anspricht, das Lesen von Dichtern und der geistigen Werke. Das Kapital fällt durch den Tod des Dichters an die Allgemeinheit, an das Volk zurück. (Aber der Staat schützt nun auch die Familie oder die Erben dreißig Jahre in der Nutznießung der geistigen Werke.)

Zu den zwei »Männerszenen« Joseph in Ägypten von *Méhul* und Tannhäuser von *Richard Wagner* kommt jetzt eine dritte. Der französische Komponist *Massenet*, dem man sonst vorwirft, daß weibliche Element überwiege in seinen Opern, hat nun eine Oper geschrieben, in der nur Männerstimmen vorkommen.

Einen gewaltigen Eindruck hinterließ die Feldgottesdienst, der am 21. Juli im Hofe des Schlosses Friedenstein zu Gotha abgehalten wurde. Gegen zwei Abgeordnete des Kriegervereins und wohl abermals so viele hatten die Gemeinde Gesangvereinsmitglieder. *D. Kretzschmar*, der als Feldprediger den Krieg von 1870—71 mitgemacht hatte, Gesänge und Predigt, die liturgischen Gesänge wurden von der Gemeinde und dem Männerchor der Liederhalle (eine Motette) gesungen. Der zu Mittag abgehaltenen schwungvollen Liturgie folgte der in gleichem Tone gehaltene Predigt von gleicher Länge.

Besprechungen.

Thuma, Franz, Ausgewählte Chöre und Chorsätze (vom 16. und deutschen Text) mit Orgelbegleitung. Für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Otto Richard Dresden. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Franz Thuma ist 1754 in Böhmen geboren und 1774 in Wien gestorben. Schon *Ambros* rühmt ihn als vortrefflichen Komponisten, der praktische Musiker von heute kennen ihn nicht. Es ist hoch gewiß Verdienst Schmids, ihn in neuen Lichte erscheinen zu lassen. Wenn *Thuma* in einzelnen wenigen Sätzen seiner Zeit den Zoll entrichtet, so unerheblich er dagegen an anderen durch gesunde Erfindungsgabe. Sie können sich von den Tönen in seiner Musik bekommen, ich meinen Gesang nicht lebendiger komponiert denken, als es *Thuma* getan (Satz 1 Alt a Tenor-solo). Das wunderschöne Lied mich mit die weiten, ich meinen klagenden und dabei doch hoffenden Verlangen ist ein Paradestück in gesunder Stärke in *Vergebne* Stabat mater. Aus den von *Ambros* gerühmten Themen in Fugal und Fugal bringt *Schmid* 4 Sätze, die denen das »Amen« mitgerechnet Bewunderung aus einer Fugal Meister nicht weniger schön als diese. Der ernste und durchweg versöhnende und auch weniger gehörte Chorsatz zugänglich, damit der mitgegebene Orgelbegleitung nicht unentbehrlich als selbständig ist.

R.

Stumpf, D. Carl, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Leipzig, J. A. Barth. 3. Heft. Preis 6 M. pro VI.

Ein bescheidener Titel für ein bedeutendes Werk. Schon im 2. und 3. Jahrgang dieser Zeitschrift konnten wir auf das 1. und 2. Heft desselben hinweisen, heute liegt uns das 3. Heft eigentlich bereits vor, der 3. Band vor. Prof. Dr. *Stumpf* ist Forscher, der nimmer hin zur Quelle vordringt, an Besonder an jeder Stunde in jeder Situation, der in Gegenteil gegenwärtig nur gewisse eigenen Beobachtungen glaubt und deshalb gern die anderer minutiös nachcheckt. Selbst eigenes körperliches Leiden wird ihm zur Quelle eines akustischen Studiums. Er hört seit 1873 einen der Töne nach gleichschwebenden, die intensität nach wechselnden, periodisch wiederkehrenden aber immer wiederkehrenden Ton und zwar an doppelgestrichenen Fis. Andere diesen dreistrichenen Ton treten bei ihm auch variable Töne auf, die bei allen und in Verbindung mit dem ersteren manchfalt akustische Aufschlüsse geben. Er hörte z. B. Quinten, Oktaven, Schwebungen u. s. w. Bei den tiefen und hohen Tönen tritt allmählich an Stelle von Schwebungen ein, den ein neues Brausen, dabei in Dissonanz nicht in Schwebungen besteht. (Prof. Dr. *Stumpf* erklärt bekanntlich Konsonanz und Dissonanz durch die verschiedene Verschmelzung zweier Töne siehe den 1. und 2. Band der Beiträge. In Bezug auf das Orgelspiel hat der Verfasser einzelne interessante Beobachtungen gemacht. Der Abschnitt über akustischen Theaterbesuch in Berlin im September 1900 (Prof. Meinardus) schließt sich *Stumpfs* musikwissenschaftlichen Studien, die er in dem Artikel Tonsystem und Musik der Siamesen niedergelegt hat. Die von neuem anderen Gebieten betreffe gemachte Angabe, daß der Siamesen eine Tonleiter von sieben gleichartigen Tönen hätte, kann es überrascht sie ruhig nachsehen. Für die praktischen Musiker ist in gegenwärtigen Buche besonders interessant

der Anfänger von Prof. Carl Arp. Über Fingerfertigkeit beim Klavierspiel. — Der Verfasser hat zahlreiche Versuche gemacht und beobachtet, daß die Fertigkeit meist über das normale Maß hinaus gesteigert werden kann. Die Beweglichkeit der einzelnen Finger wird beim Klavierspiel keine nach neuer Bekämpfung überhaupt keine wenige gelernte Beweglichkeit der einzelnen Finger als Nebenbewegungen spielen. Man kommt so zu dem Schluß, daß in der Bewegung an sich weniger in der Geschwindigkeit der Bewegung, d. h. in dem Zeitverhältnis von einer Bewegung zur anderen liegt die Schwierigkeit. Diese Geschwindigkeit kann verschieden sein, ein Produkt unseres Willens sein, wir haben also den Ausgangspunkt für die Frage lediglich in den Centralorganen unseres Nervensystems zu suchen, wo hier also Bewegungen gewollt ganz müssen. Für den Konzertvortrag kommt Vielmehr weniger nach der Rede z. B. über die psychologisch gleichbleibende Temperatur von Musik. Über die maximale Geschwindigkeit von Tonfolgen. Was heute und hier B.

Heidt, Dr. Arthur, Die Tonwelt. Halbmonatsschrift. XVII. Jahrgang. Heft 4 u. 5. Dresden, Pierson.

Der Leser der Blätter für Haus- und Kirchenmusik kennt zum Beispiel in dresdner Heidt gründlich gebaute Feder, die hier und wieder zeigt, daß sie auf der Höhe derselben ist. Gründlichkeit und Übersichtlichkeit sind der vornehmste unserer Rezensenten, und er weiß schon der ganzen Zeitschrift zu durchhalten. Über alles, was den gebildeten Mann interessieren kann, hier er sich vernehmen, auch die Liebe und andere Politik weiß man dem Spaß vorzuziehen. Die bedeutendsten Artikeln des 4. Heftes sind Polyhymnia, Die deutsche musikalische Reise, Beim Gastwirt Tristan (Skizze) Hübers (Musik). Gerhardt Koch (Nieder) Kämpfen von Kampfgau, der Lyrik von Heidelberg, Die Kritik von Isolde von Aberlin Arnim, die auch vor die Frau Liebe, unterstützen und interessante will Lieder, die sie dort Notenwerk gibt, wohl auch gegen Neue und Verlust). Das 5. Heft enthält: Wie die Deutschen Chormusik lernen. In solchem Aufsatze Schreiben ist unerschöpfte deutsche Musikschreiber skizziert. »Über Hymnen Kinder (Hoffmann), Berlioz, Abschiedsgruß (Gedicht) einiger Mühlen von Hermann Kolbe (spottend geschrieben). Die Ton. von Franz Liszt und vieles andere B.

Hilgert, Hans, Richard Wagner in Zürich. Bd. I. Leipzig, H. Hermann Nachf. 1900.

Ein Werk, das über manchen dunklen Punkt in der Biographie Wagners Aufklärung gibt, insbesondere mildert das Interesse Verhältnis zu Frau Wesendonk, der lange ersehnten, ungehinderten Darstellung. Auch Frau Minna wird uns näher gerückt, als es bisher geschehen war. Mancher Leser wird freilich noch zu kurz, zu spärlich und fragmentarisch erscheinen. So sagt Robert Wagner heute 1851 der Abschiedsgruß u. s. Komponisten gespielt, eine Angabe, die Verbindung Minnens mit Frau Wesendonk voll dem Klavier machen Zusatz hervorgerufen muß. Es bleiben die Briefe an Wagners Aufenthalt in Zürich zwar reichlich, aber glauben ist nicht. Abschiedsgruß ist vor wenigen Jahren gedruckt, ebenso Frau Minna Wesendonk, sollten von beiden Damen Wagner betreffende Notizen bestehen, wird Unrecht gut sein, die Briefe zu führen, dem Herrn gewissen persönlichen Phrasen von Mund zu Mund. Leider vermißt der Verfasser eine Quellen- nicht auch ein Register, das vor der Kapitel in diese die Text Notizen zu finden und nicht auch die Namen angibt, ganz unbegreiflich erscheint leider die Schrift einer manchen überflüssigen Zeilen zu Wiederholungen und nicht selten zu unklaren bild und bildlichen Perspektiven zu Ausdruck. Dr. W. Nagel.

Lang, Dr. Karl, Lehrgang der Phonetik. Berlin, Reuther & Reichard 1900.

Dem die Selbstbetätigung von Rücksicht auf die besonderen Bedürfnisse des Sängers geschriebene kleine Werk möchten ich auch warmens empfehlen. Es macht besonders Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit, bringt aber das Notwendige in verständlich einfachster Weise und lehrt den Lernenden so sich selbst beobachtungen zu machen. Über Anschauungen lasse sich rechten, so über manches in der von Lang gegebenen Begründungen, auch mancher Lehrsätze nicht durchaus glücklich gewählten Bezeichnungsweise. Jedenfalls enthält das vorliegende Schrift auch unter Mustern und Übungsmaterial den Beweis, daß es an seinem Platze verdient. Der Preis ist sehr gering, er beträgt 80 Pfg. Dr. W. Nagel.

von Zedtlitz, Dr. Richard, Allgemeine Musik-Theorie, Grundsätze und akustische Grundsätze. Stuttgart und Wien, Roth.

Der Verfasser hat in diesem, oft wohl allen harten Zügen dem heutigen Stand der Forschung in der gewählten Musik durchgeführt und vermittelt und um gut lesbares und fließendes angenehmes Wort geschaffen, das jedem Laien empfohlen werden kann. Wenn ich die allen guten Kräfte regen zu müssen glaube, so bezieht sich dies auf den Umstand, daß manch der Tätigkeit der heute vielbesuchten geschichtlichen Theoretiker nicht genügend gedacht wurde, daß dem vorgeschrittenen manche Andeutung dunkel bleiben wird (Kenner der Instrumente u. a. m.), und daß die geschichtliche Scheidung der geschichtlichen praktischen Kunst in Kirchen- oder Andachts- und Kulturmusik resp. Schule nicht scharf genug betont wurde. Der öfters angewendete Ausdruck »reinen« der geschichtlichen und unserer Musik, die Verwendung moderner Begriffe zur Charakterisierung der geschichtlichen Kunst scheinen mir übrigens nicht gut gewählt und geeignet Verwirrung anzurichten. Dem schließ bilden Bemerkungen einzelner Partien der abgeschlossenen Musik und in einem kleinen Anhang bietet Zedtlitz einige treffliche Bemerkungen in der Charakterisierung der künftigen Theorien, Methoden, so dürfte freilich ein Programm zu setzen sein, daß der Charakterisierung so spezifisch geschichtlicher Momente vorzeig schon bestehe wie ihre Niederschrift in der christlichen Kunstübung. Die Hoffnung auf eine weitere Wiederbelebung der griechischen Musik und ihre Verwertung für unsere Kunst vermag ich nicht zu teilen. Dr. W. Nagel.

Stein, Karl, Über den rechten Kunstsinn. Musik-ästhetische Betrachtungen. Nebst einem Anhange: Lieder und Tanz. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1900.

Ein Buch mit einer nicht geringen Anzahl guter Ideen, das ich auch wegen der Anwendung naturwissenschaftlicher Bilder auf die Musik empfehlen möchte. Möglich scheint mir, daß manche Übertreibungsmöglichkeiten der Darstellung (wenn nicht den wenigstens Beispiel) und der manchmal fantastische Ton einer Zukunfts-Konzerten die Freude an dem guten beeinträchtigen. Der Anhang stellt sich auf eine gewisse Stufe des Verfassers, man wird gut thun, wenn die Schüler zwischen Text und Ton noch ganz unbekannt sein sollen, den Anhang vor der Lektüre des Hauptteils zu studieren. Ob man von derartigen Unternehmungen ich heute die Kinder nicht Schüler erwarten können, bleibt vorläufig unentschieden, unwahrscheinlich aber die Vermutung, daß der Schüler, der Lehrerin und man mehr Interesse, wenn heute vom modernen Musikgenie aus. So viel ich weiß, bringen auch die besten Volksschulen und der verbesserten Bestrebungen zwischen Text und Ton es sehr von höchstem Interesse durch einen in diesen Dingen kompetenten Persönlichkeiten eine Umfragung der Frage zu veranstalten.

Dr. W. Nagel.

Schulliche Musik.

Hennebichler, Gustav, Chorbuch für gemischten Chor zu höheren Lehranstalten der Provinz Sachsen nach den von der Provinzialsynode festgestellten Melodien zusammengestellt und herausgegeben. (Quedlinburg 1901, Verlag von Paul Dieterich.)

Anmerkungen: Vorliegendes enthält 54 der bekanntesten Choräle und neue geistliche Lieder (»Du meine« »Nun ruhen alle Wälder« und »Lobt mit gehn«) in leichter, vielbefriedigender Bearbeitung. Für die praktische Verwendung ist das Büchlein weniger Bedeutung, als es z. B. einige der Texte vorgesehen ist.

Heidt, Gustav, Hosianna in der Höhe! Adventslieder für Männerchor oder gemischten Chor mit Orgelbegleitung.

Quedlinburg. Chr. Fr. Vaterg. Preis Part. 2,50 M, jede Chorst. 0,30 M.

Das Op. 40 von Gustav *Hecht* (Hannover) ist eine geistvolle Paraphrase über den Choral »Macht hoch die Tür, die Tür' macht weit« und bietet der Komponist mit seiner eigenen Arbeit einem ebenso interessanten wie gediegenen Adventsbeginn, dessen Stimmenführung durchweg nicht bloß fließend und sanglich, sondern auch wohlklingend und wirkungsvoll ist. Die Partitur enthält beide Ausgaben, für Männer- und gemischten Chor.

Herzog, Dr. Joh. Georg, Op. 74. 3 geistl. Chöre für gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung. Essen 1900, G. D. Baedeker. Preis 1 M.

Herzogs Op. 74 Drei geistliche Chöre enthalten den Psalm 100 (»Jauchzet dem Herrn«), »Bis hierher hat uns der Herr geholfen« (1. Samuelis 7.) und Ps. 33 (»Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten«) und bieten recht Brauchbares und Dankbares.

Koch, M., Op. 8. 5 geistl. Lieder für gemischten Chor. Preis 0,50 M (keine Stimmen).

— — Op. 11. Der 100. Psalm »Jauchzet dem Herrn« für gem. Chor mit Orgelbegl. Preis Part. 1,00 M. Stimmen à 0,10 M. Stuttgart, Alfred Auer.

M. Koch, Organist an der Leonhardskirche in Stuttgart, hat in seinem Op. 8 folgenden Inhalt gegeben. Bleibe bei mir (Psalm 73, 23), »Warum betrübst du dich, mein Herz«, »An Jesu (*Fel. Mendelssohn*), »Trost in Jesu« (*L. Hensel*) und »Es ist noch gut« (*A. Gerrit*). Sie alle sind wundervoll, ausgleichend und dankbar. Im Op. 11 »Der 100. Psalm« bietet er einen größeren Chor, der bei festlichen Gelegenheiten Berücksichtigung verdient, wenngleich er auch keine höheren Ansprüche erhebt.

Köhler, David, Psalm 3. Ach Herre, wie sind mir der Feinde so viele. Für gem. Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis?

David Köhler starb 1565, blickt wahrscheinlich noch ziemlich jung als Kantor an St. Marien in Zwickau und muß von ihm nur wenige Werke vorhanden sein, es ist darum ein schönes Verdienst, uns mit solchen alten Engelbergischen Schätzen bekannt und vertraut zu machen, um so mehr, wenn dieselben zu den Besten gehören, was wir aus jener Zeit an deutscher Musik besitzen. Über den vorliegenden Psalm 3 sagt der Herausgeber desselben, Dr. *Georg Göhler* (Dirigent des Riedelvereins in Leipzig in der Vorbemerkung: »Der 3. Psalm, der hiermit der Musikpraxis unserer Tage dargeboten wird, darf als einer der vollendetsten Stücke kontrapunktischer Kunst und genialer Textinterpretation gelten, die wir überhaupt besitzen. Je länger man das Werk studiert, um so mehr staunt man über diesen Reichtum an Schönheit. Die Reinheit der musikalischen Zeichnung ist einzig vollendet, wie die ganz moderne Auffassung und Darstellung der einzelnen Partien des Textes.« Der Psalm ist nicht nur für Chöre, sondern für jeden Musiker ein Studienobjekt, an dem viel mehr zu lernen ist, als man für möglich hält.« Auf Seite 10 der Partitur konnte bald bemerkt werden, daß die tiefe Stelle in Alt vom Tenor übernommen werden soll. Sonst sei nicht bloß diese Nummer, sondern auch die ganze Sammlung wegen gediegenster Arbeit warmstens empfohlen.

Löbbicke, Chr. H., Frohe Weihnachtslieder. Gesänge für 3- und 4stim. gem. Chor. 1. Heft. Hildesheim 1900. F. W. Gerstenberg & Sohn. Preis 1,20 M.

Chr. H. Löbbicke, Lehrer in Eschberg bei Hildesheim, Schüler hat sich durch Herausgabe von Liedersammlungen schon mehrfach verdienstlich gemacht. Auch die vorliegenden 3 weihnachtlichen Lieder können interessierten Kreisen angelegentlich empfohlen werden. Sie bringen manche schöne neue Gabe nach Text und Melodie, wie auch so mancher alten Besitz aus alter und älterer Zeit vertreten ist. Daß der von mancher Seite verpönte Text: Da unten ist Freude im dunklen Haus, da droben ist Freude im Vaterhausgefilden etwas, na, etwas, aber Verse wie »Ihr schenket nicht der Blüte verzagend Herz, da weiche nicht die Hitze des Sommers mehr, und lieber betrachtet, denn versenget, gestechen werden sie nicht über Leute auf Erden«

Lyra, Justus W., Psalm 91 »Meine Seele ruht allein in Gott«. Für gem. Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis?

Deutsche Weisen. Heft 1. Geistliche Lieder. Ebend. Preis 1 M.

Der am 30. Dezember 1881 zu Gehrden bei Hannover verstorbene Pastor prim. *Justus W. Lyra* war schon längere Zeit als Komponist volkstümlich gewordener Lieder (»Der Mai ist gekommen«, »Es scheinen so golden die Sterne« u. v. a.) bekannt, es war da eine schöne Pflicht der Pietät, durch Veröffentlichung seiner hinterlassenen Kompositionen ihm das würdigste Denkmal zu setzen. Der vorliegende Psalm ist gehört »Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek« an und ist ein edel und würdig empfundenes Tonstück, das nicht nur tüchtige Arbeit, sondern auch hohen Sinn für Klang, schönheit und feiner Charakteristik aufweist. Die »Deutschen Weisen« gehören einer Sammlung von 5 Heften an und bilden davon das erste Heft, dasselbe besteht aus 9 Nummern verschiedenen Inhalts, welche für vier Singstimmen mit Klavierbegleitung gesetzt sind so eignen sich zur häuslichen Erbauung, wie auch die meisten zum öffentlichen Vortrag benutzt werden können.

Radecke, W. Op. 20, 15 kurze geistliche Gesänge — Licht und wahrscheinlich für gemischten gem. Chor, Leipzig, H. Pfeiffer. Preis?

Das Opus 20 von *W. Radecke* bietet gediegenen und schönen Stoff für kleinere weltliche und kirchliche gemischte Chöre, die durch den Vortrag der inhaltlich verschiedenen Nummern stets den vollsten Dank der Zuhörer sicher sein dürfen, bemerkt sei noch, daß jede Nummer einzeln käuflich zu haben ist (Preis je 10 Pfg.).

Robert Musiol.

Briefkasten.

Herrn R. in S. Irgendeine Nummer kann es doch nicht geben, denn die klassischen Werke widersprechen der Vermehrung durch die Zeit, und da dies auch bei den Kompositionen eines zeitgenössischen Musikers der Fall ist, kann doch niemand wissen.

Herrn W. in B. Studierte haben mehr meiner Künstler als Privatschüler oder als Schüler einer Anstalt oder gar an stillen Künstlern ist ganz einerlei. *Franz Schubert* hatte den Spitznamen Kammermusik, weil er sterbe, wenn er nur neue Bekanntschaft machen sollte. Frage: Kann er warten? Auf die Art des Studierens kommt es nicht an, nur auf das Kennenlernen. Und das wird in der Regel so lange sein, wie man so denken, nur wenn sich der Staat zu diesem Herrn entschließen sollte, würde es anders werden, denn der würde es schon mit den Künstlern machen, wie er es mit dem Heere seiner Beamten macht, nur nach Art einer Verteilung behufs zu Kategorien einteilen, Schema A, B, C. Wie weit wäre da wohl *Franz Schubert* unter den Komponisten? Oder Prof. Dr. *Kreyer* gekommen?

Frl. E. in L. Die Stimme ist von der besten Weichheit, die Register sind ausgeglichen, unter der bewährten Leitung, mit echt künstlerischem Geschmack der Komponist wandelt sie in den Bahnen Richard Wagners, doch ohne die skurrilen nachzuahmen, die Technik des Gesangs ist tadellos. Triller, Staccati, Läufe gelingen ausnahmslos, vielleicht könnte die Auffassung noch reifer sein. Richard Strauß ist ein Komponistenname, »Nach sei Bet« »Hayden nais und Mädel« Beethoven männiglich. Mendelssohn verschmäht, der Jungfernzeit und schwungs die »Arthur Nikisch dirigiert genial. Weniger siebenter Hähnt. Strauß temperamentvoll, Weingartner kontrolliert, aber Chor ist stets sorglichig eingeübt. Das sind die hauptsächlichsten Kennzeichen, die für den Anfang Ihrer Künstlerlaufbahn genügen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V Jahrgang
1901.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

No. 9.
Ausgegeben am 1. Sept. 1901

herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

Monatlich erscheint
1 Heft von 2 Bogen Text und 1 Bogen Beilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung
sowie
per M. für die übrige Postwelt.

Inhalt: Über Musik und Musikentwickelung. Von Prof. Hermann Ritter-Würzburg. — Franz Liszteriana Weimar und Leipzig. Von Prof. Dr. M. Zenger. — Liszt-Bilder: Der Minnesänger in Bayreuth unter Siegfried Wagner. Von Max Arend. — Etwas vom Dämon. Von R. — Richard Wagners Aufenthalt in Dresden. — Der Einfluß der Musik. — Musikalische Gedenktage. Bericht aus Berlin, kleine Nachrichten. — Sprechsaal. — Briefkasten. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Über Musik und Musikentwickelung.

(Betrachtungen an der Jahrhundertwende.)

Von Prof. **Hermann Ritter-Würzburg.**

Gleichwie in der Natur die Formen wechseln, gleichwie sich das menschliche Leben als wechselvolles gestaltet, so ist auch das seelische Abbild des Lebens — die Kunst immerwährendem Wechsel unterworfen. In welcher Weise sich Entwickelungen vollziehen, ihren Höhepunkt erreicht haben, um wieder einer neuen Entwickelung Platz zu machen, das zeigt uns die Kunstgeschichte. So lehrt uns auch die Musikgeschichte die Wandlungen in den Gefühlen und Stimmungen der Menschen, sowie die Ausdrucksformen derselben kennen.

In Bezug auf die Entwickelung der Musik bei allen Völkern, die sich mit ihr befaßten, gewahren wir, daß die Tonkunst in unlösbarem Zusammenhange mit der geistigen Gesamtanschauung gelegen ist. Für das Kunstwerk ist stets als Kriterium das geistige und soziale Leben seiner Zeit in Anschlag zu bringen, sowie die Eigenart des schaffenden Volkes oder Individuum, Leben und Kunst hängen innig zusammen. Selbstverständlich sind die Ausdrucksformen verschieden, je nachdem es die treibenden Ursachen und Ideale einer Zeit sind, darum sehen wir auch in den verschiedenen Phasen der Musikentwickelung verschiedene Prinzipien vorherrschen. So ist das Ideal der höchsten Blüte der Kirchenmusik [1] vertreten in den beiden großen Meistern *Palestrina* und *Bach* — Erhabenheit bei größter Natürlichkeit. In der Epoche *Haydn-Mozart* — höchste Schönheit bei größter Natürlichkeit. In der Epoche letzter *Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner*, — Charakteristik bei größter Natürlichkeit. Stets sehen wir, wo die Natürlichkeit bei den Epigonen dieser großen Meister fehlt, den Barockstil entstehen. Als Charakteristikum der Musik, wie sie in den ersten fünfzehn Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung im gregorianischen Choral und im Palestrinastil auftritt, haben wir die Diatonik anzusehen, während im Gegensatze zur Musik des Mittelalters als Charakteristik für die moderne Musik zu gelten hat . Die Anwendung von Chromatik und Enharmonik neben der Diatonik, der freie Kontrapunkt, sowie der differenzierteste und charakteristischste Gebrauch der Musikinstrumente, deren Technik bereits im 19 Jahrhundert eine hohe Expansion erlangte. Schon steht die Psychologie des modernen Orchesters der-

[1] Bekanntlich entwickelten sich auf dem Boden der römisch-katholischen Kirche vom 4. bis zum 16. Jahrh. die einzelnen Haupt-

Lektoren der Musik, sowie der melodisch-harmonische Choral. Durch *Ambrosius* (4. Jahrh.) wird der Grund zu einer Melodik auf Grundlage der Diatonik gelegt, welche *Gregor* (6. Jahrh.) vollendet. Im 8. Jahrh. werden in gleichartiger Weise die Grundgesetze der Harmonie durch *Hucbald* geschaffen. Im 13. Jahrh. tun durch *Franco* von Köln der Rhythmus (Mensuralnoten) in seine Rechte. Im 14. und 15. Jahrh. werden durch französische Musikgelehrte die Anfänge des Kontrapunktes, der im 15.—17. Jahrh. seine weitere Ausbildung durch die Niederländer erhält, bis derselbe im Palestrinastile auf dem Boden von Italien in der kirchlichen Vokalmusik seine höchste Blüte erreicht.

jetzigen vor hundert Jahren diametral gegenüber. Auch möchte ich behaupten, daß die Technik des Hörens sogar heute eine andere gegen früher geworden ist, ebenso wie Volks- und Individualitätsbewußtsein und deren Ausdruck in der Tonkunst sich verändert haben. Wer die Entwicklung der Tonkunst an der Hand der Menschheitsgeschichte in ihren einzelnen Epochen mit Aufmerksamkeit verfolgt, wird ein allgemeines Gesetz wahrnehmen. Jede einzelne Kunstperiode macht allmähliche Wandlungen durch. Wir sahen die künstlerischen Erzeugnisse nach und nach zu einer gewissen Höhe heranreifen, sich eine Zeitlang auf dieser Höhe erhalten und sich sodann wieder abwärts bewegen. Letzteres geschieht, wenn eine Notwendigkeit erneuter Produktion nicht vorlag, der Fortschritt in der Machart jedoch erworben wurde d. h. die Aneignung [illegible] sowie der Gebrauch der äußerlichen technischen Mittel nachgeahmt erlernt und nachgeahmt werden konnte. Die Form, die technischen Mittel an solche interessieren nicht, sondern nur der Inhalt das Wesen der Idee. Jeder Manier ist ursprünglichem Leben fehlt gewöhnlich auch ein ursprünglicher Inhalt. Ferner ist es ein Gesetz in der Musikentwicklung daß sich alle bedeutenden Erscheinungen erst durch harten Kampf erkämpfen mußten. Solche Erscheinungen entstehen aus einem tiefinneren Bedürfnisse ist darum gesetzmäßig, so verstand auch die Erscheinungen, welche durch dasselbe hervorgerufen wurden, als neue, dem veränderten Drange der Zeit entsprechende Erscheinungen treten an die Stelle der ersteren. Dies geht schon ohne weiteres ab. In unlösbarem Zusammenhange mit der geistigen Gesamtanschauung eines Volkes sowie der Lebens- und Weltanschauung eines Jahrhunderts ist der Prozeß der Entwickelung des musikalischen Wissens gelegen. Ja sogar nach Maßgabe der Örtlichkeit läßt sich die Musik entwickelung in Betracht ziehen. Anfangs erblicken wir die Musik im Schoße der Kirche, dann vom Beginne der christlichen Zeitrechnung bis zum 12. Jahrhundert ist die Kunstmusik ausschließlich Eigentum der Kirche und der Klöster, dann tritt sie heraus in das profane Leben, aus den Hallen der Kirchen und Klöster springt sie direkt auf's Theater über. Vom Theater in welchem auch die Oper und an der Hand dieser die Virtuosität auf einzelnen Instrumenten entwickelt sich die Musik im Zimmer weiteren Umfang und es entsteht die Kammermusik. Von Zimmer und die Tonkunst in den Konzertsaal ein und durch das auftretende moderne Volksbewußtsein beeinflußt in der öffentlichen gewann sie Raum in die Gärten. Nach Maßgabe der verschiedenen Gesellschaftsklassen war die Musik anfangs das Recht der Kirchenfürsten [illegible] der Kirchengerichten Kirchenmusik, sodann die der Fürsten und des Adels Oper und Kammermusik bis sie endlich [illegible] des gesamten Volkes wurde. (Kirch- und Schollied, Instrumentalmusik, Oper und Oratorium.) Auch die Ausdrucksmittel deren sich der Tondichter zu Vorhaben der Musikentwickelung bedienten, und typisch für die verschiedenen Stilgattungen. In der *Zeit* a. Chr. Geb. von *Ambrosius* bis *Palestrina* war die Kunstmusik rein vokaler Natur es herrschte der Gesang und bestimmte den Stil der gesamten Musik dieser Zeit. In der durch *Bach* und *Händel* bestimmten Epoche ist der Stil der Orgel der überall erkennbare. *Gluck Haydn Mozart* und den jungen *Beethoven* Stil ist durch die Geige bedingt das Streichquartett ist das Fundament ihres Orchesters. Im Gesange ist in dieser Periode die Instrumentalmelodie vorherrschend, ganz besonders in der italienischen Oper. Klavier und Orchester sind noch in der Entfaltung begriffen. Das Klavier ist das Instrument der modernen Tondichter des 19. Jahrhunderts. (*Beethoven, Weber, Schumann, Chopin, Liszt*.) Die Kombination sämtlicher Ausdrucksmittel des Orchesters und der Singstimmen bedingt den Stil von *Berlioz, Liszt* und *Wagner* sowie *Richard Strauß*. Im Gesange herrscht der deklamatorische Stil vor das Orchester wird in seiner größtmöglichsten Entfaltung verwendet und zwar jedes Instrument nach Seite seinen ihm eigenen Charakter.

Italien ist als das Mutterland der Musik zu betrachten, weil in ihm die Keime aller musikalischen Formen entwickelt wurden. Italien gab die Hegemonie an Deutschland ab, das wiederum anderen Ländern musikalisch befruchtete wie z. B. der slavischen, magyarischen und skandinavischen Nationen. In *Händels* und *Mozarts* Musik haben wir wesentlich italienische als auch deutsche Einflüsse zu beobachten, wie *Meyerbeer* neben deutschem naturwüchsigen und französischen Einfluß auch starken italienischen Einschlag aufweist. Wie die drei Faktoren, welche das Wesen der Tonkunst ausmachen Melodie Rhythmus und Harmonie) in der Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands prävalierend zu Tage treten. In Italiens Musik wiegt die Melodie vor in Frankreichs der Rhythmus und in Deutschlands die Harmonie überhaupt der polyphon kontrapunktische Stil.

Überschauen wir nun die Ausgangspunkte und Höhepunkte in welchen sich die Wendepunkte der deutschen Musikentwickelung darstellen, so erhalten wir folgende Übersicht:

1. Das deutsche [illegible] Musikdrama. Mysterienbühne des Mittelalters. Passionsmusiken *Bachs*. Parsifal *Wagners*.
2. Die deutsche Instrumentalmusik. *J. S. Bach. Ph. E. Bach. Haydn. Mozart. Beethoven. Schubert. Weber. Mendelssohn. Schumann. Brahms. Joachim. R. Wagner. Liszt. Hans von Bülow. Richard Strauß.*
3. Das Oratorium. *Händel. Haydn. Mendelssohn-Bartholdy.*

4. Das deutsche Lied
Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Hartmann, R. Schumann, R. Franz, Fr. Liszt, R. Wagner, J. Brahms, Strauss, P. Cornelius, R. Strauß, H. Wolf

5. Die deutsche Oper und das deutschnationale Musikdrama
Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Marschner, Wagner

Zwei Strömungen haben sich im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhunderts in der Tonkunst herausgebildet, die eine vorwiegend auf formaler thematischer und konventionell-formaler Entwicklung, d. h. diese Musik bindet sich an konventionelle Formen und hat keinen bestimmbaren Stimmungsinhalt, das andere Strömung beruht vorwiegend auf rein psychologischer Grundlage, d. h. diese Musik hat den unmittelbaren Zweck Stimmungs- und Gefühlsausdruck zu sein, ihre Form erhält sie auf Grundlage einer poetischen Idee und findet ihre Rechtfertigung einer Illustrierung durch ein Programm. Mit Ausnahme des Orgelstiles, welcher nicht aus gewissen Gründen der Konvention und Tradition herausfallen, erlitten der andauernde Stil, die Oper, der Klavierstil und das Lied eine Entwicklung und formalen Aufbau durch die neue Strömung. Diese wurde am Ende des 18. Jahrhunderts neue Ausgangspunkte in Naturlaute und Naturelemente, welche eine bedeutende Erweiterung der Technik im Orchester herbeiführten, wie uns dies der jüngste große Tondichter *Richard Strauß* zeigt. Dieselbe bringt in unsere Werken derartige neue Überraschungen, indem sie den letzteren durch das Orchester zu merkwürdigen Wirkungen zwingt. *R. Strauß* bildet mit seinen Orchesterwerken den neuesten weiten Wendepunkt einer erweiterten Orchestertechnik. Der erste geschah bekanntlich über die Werke der Alt-Klassiker hinaus bei den Romantikern. *Weber* ist hierfür zunächst als Beispiel anzuführen, von dem weiter *Mendelssohn* u. s. w. Ein ganz besonderes Kennzeichen moderner Musik ist das Hervortreten des Individuellen, des Persönlichen, des Intensivsten gegenüber dem Objektiven. Ein charakteristischer Unterschied zwischen dem Komponisten der Alt-Klassiker und dem, welchen wir bei den neu Romantikern, wenn wir *Berlioz, Liszt* und *Wagner* ausnehmen, ist der, daß ersteren ihre Hauptaufmerksamkeit, was die Gestaltung ihrer Kunstwerke betrifft, auf strengen Plan der Entwicklung des thematischen Aufbaues zu Zwecke konventioneller Formen, diese Programm mehr oder weniger auf einem vorherrschenden Kunstgesetzte überlassen zu der künstlerische Auffassung mehr oder objektive. Bei den Neuern und Neuesten liegt das Kunstprinzip vorwiegend in der Impression, in der Empfindung, Intuition und der künstlerischen Auffassung in mehr oder weniger rein subjektiver bei Bildung der Tonkunst vom formalen Zwange. Die Idee oder das Wesen einer Tat aber einen Inhalten gelungen ist der Kunst zum Ausdrucke, der Gefühlsinhalt ganz besonders in der Musik. Wie nun der Mensch einen einzigen Wechsel unterworfen ist, zeigt uns seine Geschichte zur Genüge und wir müssen annehmen, daß sich das Gesetz ewigen Wandels und Wechsels auch in der Musik vollzieht. Im Leben wie in der Kunst hat alles Anspruch auf gleichberechtigte Beurteilung und Wertschätzung, weil es zum bestimmten Bedingungen hervorgerufen ist. Vor allem hat in der Kunst alles Berechtigung, was einer starken Individualität entsprossen ist, merkwürdig ist es, daß dasselbe Interesse erweckt, aber das Gefühl anderer. Wir verlangen heute von einem Tondichter dass alles, was er sagt, selbst erlebt, erlitten und erstritten sein muß, in diesem Sinne ist der Ausdruck des modernen Tonkünstlers wie dem echten *Beethoven* stets persönlich. Subjektiv Fühlen aber ist subjektiv, und es sollen selbst Extreme darin selbst in eigener Weise berechtigt sein. Wo das Fühlen der persönlichen Meinung liegt, ist die Musik zu Hause. Sie ist es, die gestaltet und gebiert beim Komponisten zum eigenen Ton, eine oder mehrere Opern komponiert zu haben. Aber der meisten Opernkomponisten heutigen Tages bringen ungeheuere aber kurzlebige Produkte zur Welt, weil es möglich beim Tonkünstler stehen bleiben. Die technische Behandlung eines oft durchaus gleichgültigen Stoffes bleibt dann meistens Hauptsache und das interessiert im allgemeinen wenig, mit einem Worte sie haben nichts Bedeutendes zu sagen, denn der wichtigste Inhalt solcher Opern ist oft so unwichtig und so fast Minuten erzählt, wozu der Komponist oft bis vier Stunden bedarf. Was diese Unmöglichkeit? Der Inhalt oder schöne Kunst ist es, daß sie dasjenige darstellt oder entwickelt, was auf keine andere Art gesagt werden kann, vorausgesetzt, daß innerhalb ihrer eigenen Grenzen das richtige Mittel als die rechte Form für den Ausdruck für das Darzustellende gefunden wird. Wenn z. B. das, was man in Worten gesagt auch ebenso gut oder besser in Prosa gesagt werden kann, dann war die Anwendung der gebundenen Redeform überflüssig, ebenso ist es verkehrt, wenn das, was ein Komponist in Töne gesagt, besser durch die Malerei ausgedrückt werden kann u. s. w. Auch der bis an die Grenzen getriebene Realismus und Naturalismus der Neuern auf verschiedenen Gebieten in der Instrumentation als Äußerungen subjektiver Neuerungssucht nach Vortragsart raffinierter, greller Effekte ohne ernsten und wichtigen Inhalt, und in der Musik verwerfliche Dinge. Alle diese sind die modernste Musik einen Kunstzustand erreichen ließ, wie ihn die früheren Musikperioden nicht besaßen, z. B. die Akkorde, welche der Tonkünstler nicht braucht zu erfinden, beziehungsweise aus be-

erschöpfend musikalischen Klangerscheinungen, wobei hier gewisse innere Kennzeichen.

Gefühle und Gedanken bestimmen unsere Handlungen. Gedanken und Gefühle erhalten die eigentümlichen Gepräge durch unsere Stellung im wirklichen und gesellschaftlichen Leben. Darum ist die Psyche auch überall eine andere, wo diese den musikalischen Ausdruck der verschiedenen *Zeiten* zeigt. Wir können Erscheinungen im geistigen Leben beobachten, welche denen im materiellen Leben vollständig gleichen, z. B. die natürliche Einfachheit in der Musik bei den Alt Klassikern entspricht einer ruhigen, ungezwungenen Lebensweise. Künstliche Einfachheit auf dem Boden der Unnatur bezeichnet ihre Werke. Übertriebene nervöse Ausdrucksweise durch alle möglichen Raffinements auf dem Boden der Übernatur, dabei vorwiegend sensualistisch und subjektiv, bildet meist den Charakter der modernen Musik, welche ihrem Wesen nach der heutigen hastigen, unruhigen und komplizierten Lebensweise entspricht. Merkwürdig ist es in unserer Zeit, daß Musikwerke von zarter Schönheit, Werke, die aus einer zarten und feinsinnigen Künstlerseele entsprungen, kaum noch auffallen, Genußreiches sind in den breiten Schichten des Volkes heute beinahe etwas an der Tagesordnung und finden ihren Ausdruck in polternder Rhetorik auf dem Theater in grellen Farben, regierender Militärmusik u. s. w. Wohin ist die ruhige Heiterkeit eines *Haydn* wohin die natürliche Schönheit eines *Mozart*? Wohin ist jene begeisterte Innerlichkeit in Lied und Sonate geschwunden, an deren Stelle den Gefühlsausdruck von Menschen mit zerrütteten Nerven, zerrütteten Gehirn und zerrütteten Lebensgrundsätzen getreten ist? Unsere heutigen Kulturverhältnisse ändern die Welt- und Lebensanschauungen der Menschen, und bestimmend auf die Art der Kunst. Treten uns jetzt solchen Verschiedenheiten vor, so geschieht dies auch in der Kunst. Wie im Leben, so gibt es auch in der Kunst eine Mode. Auch die Kunst hat gleichwie alles andere auf der Erde gleichwie die Erde selbst ihre Lebensalter, wie alles dem Gesetze des Kreislaufes aller Dinge unterliegt, so auch die Kunst. Gleichwie die Formen der Gesellschaftsordnung wechseln und zusammenbrechen, so geschieht es auch mit verjährten Kunstformen und Kunstanschauungen. Auch in der Kunst gibt es eine Jugend und ein Alter, aber die Jugend ist es — und zwar die geistige Jugend, welche den Entwicklungsgang, wo derselbe auch manifestiert, als in Wissenschaft oder Kunst, bestimmt oder bestimmt je nachdem. Die Jugend, die hier gemeint ist, knüpft sich aber nicht an den Körper denn dieser dauert nur wenige Jahre. Nur die geistige Jugend ist es, die uns wahre Kunst gebiert. Auf allen Gebieten des Lebens erblicken wir Bewegungsparteien, deren Losungswort „Vorwärts" heißt. Bewegung ist der Pulsschlag des Lebens und Schaffensdrang das Prinzip einer jeden Vorwärtsbewegung. Jede neue Produktion ist anders wie Vorbild, aber darin ist eine Eigentümlichkeit der Jugend, daß sie in Begeisterung dem Extremen zugethan ist und mit Ungeduld und Ungestüm auftritt, welche die Dinge in der Welt fördern. Es ist besonders im Verlaufe der Entwicklung der Tonkunst wahrzunehmen, daß neu eingetretene Bahnbrecher im Ausdrucksvermögen anfangs verspottet wurden, mitunter auf dieser Spott den Originalgenius

Originalität ist das Ursprüngliche, das neues oder selbstgeschaffenes im Gegensatze zum Nachgebildeten und Nachgeahmten. Unter Originalität versteht man das selbstgegebene Sein, die eigene Art der Ausbildung nach der ein Mensch als ein vom Gesetzlichen abweichendes Wesen auftritt. Diese Eigentümlichkeit muß jedoch Charakterzug nicht im Ergebnis äußerer Verhältnisse und auch nicht nur vorübergehend sein. Zur Originalität ist nicht erforderlich, daß sie die Bildung der Vernunft im Stande anderer für sich hat, aber doch mit Bedingung, daß derselbe subjektiv in Anspruch genommen wird. Als selbstverständlich ist wohl anzunehmen, daß Form und Originalität erst dann im Leben Wert haben, wenn sie auf ein würdiges Kunst und Lebensziel gerichtet sind. Das Verhältnis eines Originalgenius steht unter den Schöpfungen anderer genug da für seine Werke paßt kein kritischer Maßstab. Nach dem vorhandenen kritischen Maßstabe muß es verurteilt werden. Durch die allmähliche Anerkennung des Originalen, das zuerst als eine Abirrung im Verwerflichen angesehen wurde, entsteht später sogar ein Maßstab für andere neue Schöpfungen und die Welt begreift dann gewöhnlich nicht wie diese Werke früher je hat auf Widerspruch stoßen können. Wie jeder Mensch so ist auch das Genie von seiner Umwelt abhängig wie jeder Baumes so wurzelt auch das Genie mit seinen Ideen und Fühlen in der es umgebenden Welt der Erscheinungen, wenn in den Beziehungen zu den Vergangenen und Gegenwärtigen Übereinstimmen. Es ist jedoch ein Vorrecht des Genius, daß es weit über den Gesichtskreis seiner *Zeit* hinweg eilen und so in der Idee eigentümlichen Wesen erfaßt. Das Genie ein unser *Zeit*, wenn die Menschen unter *Zeit* können es nicht verstehen, müssen sich aber schließlich doch beugen. Das Genie aber unterwirft eine andere *Zeit*, als die, in der es lebend weilt, es spricht heute dem Zeitgeist, der einen neuen Frühling entgegenschlägt zu einer *Zeit*, wo der Wald noch voller Laub hängt und es jedem anderen unbegreiflich erscheinen will, daß der Jahreszeit wechseln will und muß. Das Genie geht seine eigenen Wege und diese liegen außerhalb des Bereiches des Gewöhnlichen und Alltäglichen, es hat seine eigene Selbstsprache, seine ihm eingeborene Art, sich auszudrücken. Somit

nicht auch die Weisheit der Propheten mehr im Gegensatze zur Weisheit, wie solche in jeweiliger Zeit interpretiert wurde?" Das Wesen des Genies ist mit Elementargewalt ausgestattet und erfüllt, die sich durch Not, Leid und Dunkel hindurcharbeitet und wie ein Bergstrom alles mit sich fortreißt. Gerade durch die heftige Opposition, durch den Eifer, Verkanntes zu verteidigen, jedoch Neues wieder aufzubauen und an die Stelle des Alten zu setzen, durch persönliche Unduldsamkeit und unterbrechenden, rücksichtslosen Auftreten geht das Genie dem Treiben und der Weiterentwickelung wiederum einen erneuten mächtigen Umschwung. Der Neuerer kennt keine Bedenken, er überlegt nicht lange, denn das Alte bildet dem einen Hemmschuh in seinem Vorwärtsschreiten.

Wie selten ist es nun der Fall, daß sich in einer Person der Ernst eines durch das Alter gereiften Menschen und die begeisterte Schwärmerei für neues Leben, das sich aus dem Alten entwickelt, vereinigt! Beide Eigenschaften müssen aber notwendig vereint wirken, wenn es sich um das Gedeihen der Kunst handeln soll. Wohl manchen sich in das Vorwärtsstreben ganze Halbheit, Schwindelei und Leute voll von Ärger über die eigene Kleinheit jenen Genien gegenüber, welche neue Bahnen zu eröffnen berufen sind. So sind oft auch ungerecht gegen die Alten, reden vergeringend von ihnen, als sei ihr Leben und Schaffen nichts gewesen, ohne zu bedenken, daß sie ohne dieselben gar nicht gewesen, daß sie ohne dieselben gar nicht zu Worte gekommen wären. Mit Schimpfreden, kecken Absprechen kommt man aber ebensowenig durch, als mit genial sein sollendem Hinwerfen von Schöpfungen, die sich in selbstgefälligem Übermut und saloppestem Flitter brüsten. Haschen nach Originalität wirkt barock und gilt oft für genial, während es weit entfernt ist, wirklich Ingenium zu sein. Dem Genie verzeiht man vieles, sogar seine Irrtümer, nicht alles ist aber Genie, was das Aushängeschild des Außergewöhnlichen trägt. Papageienplapper ist noch keine Sprache, die uns rührt, sondern die uns meistens zum Lachen zwingt. Mir liegt beim Hören der vielen Violin- und Klavierspieler die sich so ziemlich alle gleichen, die Frage auf den Lippen: „Bei wem hat der Papagei sprechen gelernt?" Es ist dies der Fluch der bösen That, die in der Meinung besteht, Kunst könne „gelernt" werden. Daher kommt es, daß einer, wenn er auch von Haus aus nichts zu sagen hatte, doch etwas sagen kann. Das Gesagte ist nun auch dadurch so verhält sich wie aber abgestandenes, wenngleich so und so oft abgeschöpftes Wasser zu frischem Quellwasser, ähnlich Bestrebungen, durch äußeren Prunk innere Hohlheit zu verdecken, moderne Tongerichte, bunte Schaugerichte statt Tonerfindung, wie das Plappern der Papageien. *Ritter de Gourmond* konstatiert in seinem Essay «Philosophie de Cliché» («Mercure» Jan. 1899) das Epigrammhafte mit dem Ausdrucke «Cliché». Das Cliché ist für die fertige Phrase, die im zum Überdruß verwendet und abgebraucht wird, sich bei der entsprechenden Gelegenheit gleichsam mechanisch im Gehirne des Schallredners (ich möchte noch hinzufügen wenn der meisten modernen Virtuosen) einstellen. Diese unheimliche Nachahmerei bringt einen farblosen Stil hervor und ruft eine Epigonenkunst wach. Es werden zwei Sorten von Clichés unterschieden: solche die von vornherein leere Abstraktionen ohne sinnliche Kraft waren und solche, die durch den häufigen Gebrauch abgenutzt und farblos wurden, so daß schließlich der oft gehörte Klang beim Hören keinerlei Vorstellung mehr wachruft. Solchem unpersönlichem Stil fehlt *Gourmond* darauf zurück, indem nur das Gedächtnis des Schülers geübt wird, anstatt denselben zum Beobachten, Aufnehmen und Verarbeiten des Erlernten anzuhalten.

Was kann die Geschichte der Musikentwickelung den Musikstudierenden für die Praxis nützen? Welche Ausbeute an Lehren ergiebt sich aus dem Studium dieser Wissenschaft? Welch praktische Wendung läßt sich aus der Musikgeschichte gewinnen? Das waren die Fragen, die ich mir als Lehrer der Musikgeschichte an der königl. Musikschule in Würzburg jedesmal aufs neue vorlegte, wenn ich in die Musikgeschichtestunde ging. — Wie sich der rote Faden oder die Kurven durch die Höhenzüge, Abstürzungen und Niederungen der Geschichte der Musikentwickelung winden, verwirrt man erst, wenn man die Symptome von Stimmungen und Bewegungen aufsucht. Das Studium der Epochen der Musikgeschichte ergiebt, daß die Musik von einfachen zu komplizierten Formen vorgeschritten ist. Übergänge von einer Epoche in die andere sind häufig nachweisbar. Formen treten auf, erst spärlich dann mehr und mehr und erreichen einen Höhepunkt, der noch zu überbieten versucht wird, bis sie endlich bis zum Frivolen verwirrenden Netzen reichen die alten überlebten Formen für den jeweilig neuen Inhalt. Die Musikentwickelung lehrt uns deutlich, wie Musikarten entstehen und vergehen, sie zeigt uns aber zugleich, daß die Art und Weise der Musik veränderlich ist, dagegen die Musik selbst fortdauert. Gleichwie im Laufe der Zeit neue Denkgebäude entstehen, so nimmt auch die Kunst eine andere Formsprache an. Alle Kunst steht unter dem Einflusse der Zeitströmungen des Gemüts- und Gefühlslebens. Früher war z. B. mehr der Sinn für Kammermusik vorhanden, heute stehen wir die Neigung für Massenwirkungen in den Vordergrund treten. Gab es doch auch eine Zeit (es war am Ende des 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts), in welcher ausschließlich Bravourleistungen einzelner Sänger und Instrumentalisten beliebt waren. Wer nennen nun

deren geschehen, die Musik nicht isoliert, sondern im Zusammenhange mit ihrer ganzen Umgebung d. h. mit allen anderen Kulturfaktoren zu betrachten. Land, Klima, Religion und Mythus, Verfassung, Denk- und Lebensart sind auch bei der Musik gleich wie bei den anderen Künsten in Betracht zu ziehen. Bedeutet wie z. B. nur das Altertum und das Christentum in ihrem Verhältnisse zur Musik, so können wir erkennen, daß das Christentum durch seine Vertiefung welche es im Menschen hervorbrachte, ein besserer Nährboden für Musik war als das Altertum. Daß *Wagner* zum deutsch-nationalen Musikdrama gelangte hängt mit der Vertiefung zusammen, während die Musik beim Franzosen mehr oder weniger nur ein Bestandteil der Gesellschaft ist, ist es beim Deutschen eine ethische Macht. Ebenso macht die Konzentration der Ausdrucksformen Gefühlsbetonter *Zeiten* es auch auf die Musik, wie wir dies in Meisterwerken der Werke *Händels*, *Glucks*, *Mozarts* und des jungen *Beethoven* beobachten können. Auch das Gemeinschaftsleben der Menschen hat anfeuernde und abtötende Mächte. Die Romantik ist aus Kreisen gegangen und einer neuen Zeit herausgeboren, welche von Allem den Schleier zu lüften sucht, damit die nackte Wahrheit an den Tag komme. Nun ist aber aus der Musik nicht die Erkenntnis ewiger Wahrheiten zu holen, ebensowenig sie mit den Tatsachen des täglichen Lebens zu thun hat. Jedoch das Hervortreten des Verstandesmäßigen unserer *Zeit* hat auch intellektuelle Bestrebungen in der Musik hervorgerufen. Daher sind in unserer *Zeit* die Konzertsäle mit kritisch und analytisch beanlagten Menschen angefüllt. Formanalysen, gedruckte Textbildung und andere Äußerlichkeiten bilden die Kriterien dieser Leute, welche die Musik mit etwas verwechseln, von dem sie so unterschieden ist, wie der heutige Wasserschuß vom starren Eis. Aber der Mensch von heute will nicht mehr gefühlt sein, nicht mehr im Wahne leben, er hat den Hunger, allem auf den Grund zu kommen. Positivismus, Absolutismus, kurz der nackte Thatsachensinn ist von Interesse. Aus diesem Grunde hat sich der Verismus des modernen Schauspiels auf die Oper übertragen. Wer ist der Verismus im modernen Schauspiele, welches auch auf der Darstellung von Menschen unserer *Zeit* beruht, verstehe so unverständlich und widersinnig erscheint nur derselbe in der Oper. Auch hat unsere *Zeit* wenig Gefühl mehr, sich den Nerven zu ergeben. Wir haben dies sowohl in der Literatur als auch in der Musik. Früher schrieb man verhältnismäßig Romane heute genügt ein Band. Früher schrieb man langsame vierstimmige Sonaten, heute melodische Dichtungen. Allerlei Gefühle sind heute in der Tonkunst zu allgemeinem nicht mehr zeitgemäß, da alles was gesagt werden soll, in möglichster Kürze gesagt werden muß. Moderne Kunst ist auf Wahrheit des Ausdruckes gerichtet. In der Musik ist das denkbar größte Werk die Programmsymphonie oder die musikalische Dichtung in welcher die Kraft des tonlichen Ausdruckes vereinbar ist mit dem bewußten Gestalten verbunden ist. Kunst und Künstler sind nicht aus dem Wollen geboren, sondern wurzeln im Leben. Das Kunstwerk ist daher vom Leben und von der Persönlichkeit des Künstlers erst vom allgemeinen *Zeitbewußtsein* gar nicht zu trennen. In keiner der Künste kann sich das Individuum so ungestört und auch so ungestraft äußern, als gerade in der Musik, denn Künstler und Kunstwerk sind das notwendige Produkt einer natürlichen und freien Entwickelung. Da geht es manchmal so, daß ganz haltlose konische Naturen und unbrauchbare Menschen, begabt mit einer hellen heißen Fantasie, ferner Menschen von allgemein religiösem und künstlerisch religiösem Sinne, da gibt es weiblich haltlose Naturen und Hitzköpfe, alle möglichen Leben, Meinungen und Richtungen. Alle diese wir nicht unter den heutigen Ausdruck „Dekadenz“ gebrauchen, pessimistische und blasiert-ästhetisch-akademische treten uns entgegen. Besonders in der Musikwelt sind die weiteren der man sich lieber mit dem Ausdrucke „Komponist“ als mit dem Ausdrucke „Tondichter“ bezeichnet, es sind dies jene Naturen, in deren Musik mehr das Verstandesmäßige als die künstlerische Fantasie und der tonliche Ausdruck vorherrscht. Wie in Wortdichtung, so gibt es auch in der Tondichtkunst eine objektive Lyrik, welche uns Gefühle schildert, die der betreffende Autor gar nicht erlebt hat. In der Musik wirkt dieses Gefühlsgefühlsleben, dieser Mangel an Ursprünglichkeit und Rhetorische Langeweile. –

Die Tonkunst gleicht einem großen Strome, wie dieser durch die verschiedensten Länder fließt, unbekümmert um Sprache und Nationalität oder gar politische Bestrebungen, so auch die Musik. Nur steht über allem was unter die Menschen tritt und hat darum auch die Eigenschaft Menschen und Völker zu verbinden, gleich dem Strome. Nur von einer Kirche beherrscht, wie es etwa für den Papst in einer Behörde am Platze wäre soll sie nicht nur nichts weiter, sondern kann sie auch nicht dulden weil dieselbe ihrem Wesen schaden würde. Der Tonkunst wird durch alle derartigen Regierungsversuche der Lebensnerv durchschnitten. Absolutismus und Despotismus sind Feinde künstlerischen Lebens, alle Bevormundungen starre Regierungen und bureaukratische Schemata sind als kunstfeindliche Elemente als Mörder jeglicher Kunstblüte anzusehen. Es kann nicht allen dem Alten bleiben, denn der Kreis der Anschauungen und Empfindungen des Menschen erweitert sich. Unsere *Zeit* hat auf dem Gebiete des gesamten Lebens neue Ideen, die auf umwälzend und hervorgebracht. Viel Neues in abgeschlossener Selbständigkeit da entstand, haben unsere Tage geschaffen. Über dem

Neuen Westerlichen aber erschüttert der Gedankeninhalt der äußersten Flächen und Spitzenkerle wie immer weiter. Jede Epoche, in der etwas blüht, ist ein Frühling, preisen wir ihn, ohne daß wir undankbar gegen die vorangegangenen sind.

Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen.

Von Prof. Dr. M. Seeger.

I.

Ein tiefer Gedanke, welchen die Erinnerung an diesen Liebling der Musen in uns hervorruft, ist es, daß sein Leben viel zu kurz war, als daß er das ungemessene hohe Ziel, das ihm sein Genius vorzeichnete, hätte voll erreichen, daß er den ganzen enormen Schatz, den seine schöpferische Kraft zu heben berufen war, der Nachwelt hätte vererben können. Denn wie hat der Tod, soweit es die Menschengeschichte aufweist, schmerzlicher und verhängnisvoller in die Entwickelung unserer Kunst eingegriffen, als indem er den Sänger der Müllerlieder, der Winterreise, der Flöte, unsere Schuberts dahinraffte. Ein anderer nicht gerade sehr scharfsinniger oder für uns schmeichelhafter Gedanke ist es, daß auch diesem deutschen Musiker ähnlich wie vor ihm Mozart, nach ihm Lortzing der wahrhaft diesseitige materielle Lohn von seiner Mitwelt, seinem Vaterlande nicht gewährt wurde. Mit den schönen Teile des Vermögens, welches spät nach seinem Tode große deutsche Verleger mit manchem seiner Lieder oder auch größeren Sammlungen erwarben hätte der Arme ein langes Leben lang in steter Kümmernis fahren, die Erde betreten und seine Freunde an manchen Tafeln besuchen können. Aber wenden wir uns ab von diesen düsteren Betrachtungen, die unsere, wie es scheint vom Schicksal verhängte nationale Schwäche doch nicht aus der Welt schaffen werden, zu höhen, reinen Höhe der Erhebung, zu welcher angesichts des modernen Genius wieder einmal zu erinnern der Zweck dieser Zeilen ist.

Franz Schuberts Werken leben und weben heute in jedem wahr und aufrichtig Musik liebenden Herzen gegenüber brauchen wir alle weiche Rührung nur noch angeblasen zu sein, die gewünschte Verehrung. Doch über unserer Verehrung, dieser Regung geht ja noch in höherem Maße den großen Heroen von Bach bis Beethoven, geht unsere Liebe. Von Schubert sagt uns, wenn wir seine singen, Worten hören, unser Herz ganz dasselbe was Rich. Wagner in treffend kurzem Begräbnis-Mai von Weber zu Dresden in seiner denkwürdigen Rede über diesen Tondichter sagte: „Auch uns liebt der der Liebe Gewaltigen nicht erfahren, es bewundert doch der Franzose, aber lieben kann doch nur der Deutsche, da laut war, von schöner Tag zu unserm Leben, zu unserer Freude unsere Hütten, ein Stück von unserm Herzen.“ Diese Worte decken sich vollständig auch mit unserem Empfinden für Schubert.

Was Weber auf dramatischem Gebiete vorzugsweise mit seinen aus dem deutschen Volksleben heraus geschaffenen „Freischütz“ getan, der darum auch mit Hütevorschriften eine Popularität erlangte, wie keine zweite deutsche Oper das vollbrachte Schubert, der größte deutsche Lyriker von seinem vom Klavier begleiteten in Motiven produzierten Kunstlieds, welches auf dem knappen zweistimmigen deutschen Volksliede basierend, der deutschen Empfindungsweise, wie sie schon im 12. Jahrhundert in Dichtung und Melodie sich kundgab, in künstlerischer Neugestaltung Ausdruck gibt. Ja, Schuberts Lied ist das maßgebende mustergültige deutsche Lied geworden, welches den Liedkomponisten unserer großen Vorgänger Haydn, Mozart und selbst Beethoven, die noch starker Elemente der italienischen Opernarie in sich bergen, reformatorisch gegenübersteht. Darum fühlen wir uns von Schuberts Liedern angeheimelt und ins Herz getroffen, wie es uns bei den Liedern der genannten Meister nur in wenigen Beispielen geschieht. Aber nicht unsere Sympathie ist das Wahrzeichen der großen That. Der Maßstab ist eine historische. Das erste große Ereignis, welches unserem Jahrhundert die Signatur gab, ist bekanntlich der Sieg der von Beethoven ihrem Gipfelpunkt zugeführten Instrumentalmusik über die Vokalmusik. Beethovens symphonische und Kammermusik ist die ideale Vollendung der Tonkunst als einer selbständigen, ursprünglichen, d. h. einer Kunst, welche ohne Anlehnen bei einer anderen auch selbst mit ihren eigenen Mitteln zum Ausdruck bringt. Mit dieser höchsten Kunst kann auch an Gehaltstiefe von der uns diese Zeit vollständig verweltlichenden und darum degenerierten Kirchenmusik nicht zu reden, der beste Opernmusik nicht mehr messen. Was der Vokalmusik im großen und ganzen noch an unverrückbarem Halt geblieben konnte hat ihr Schubert durch die Art und Weise, wie er das Lied gestaltete gegeben. Er konnte dies nur durch eine große Erfindungsgabe welches, aus seinem innern Born wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn geschöpft, immer echte, absolut musikalische Perlen streute. Das ist der Kolumbus in unserer Tonkunst, welcher vielfach unbekannte Länder zwischen ihm und unseren ehrwürdigen Nachbargen, R. Schumann, Rob. Franz und Joh. Brahms, dem Meister, es sehr er sich in Allgemeinstimmung, Deklamation und Schärfe des Ausdrucks mit der

Dichtung anschmiegt, doch dieser sich nicht völlig unterwirft, sondern selbständig sich über sie mit künstlerisch hebt, so daß er auch losgelöst von den Textworten z. B. auf der Violine gespielt einen vollständigen musikalischen Genuß bietet, so wird dieser auch in Verbindung mit dem Wort, das der Melodie hervorgerufen, erhöht wird. Die genannten nachfolgenden Meister wissen uns durch die innige Verbindung von Wort und Ton oft tief zu rühren, doch wird in Bezug auf Selbständigkeit ihrer Melodie der Probe mit der Violine selten gelingen. Die meisten gegenwärtigen Musiker zeigen darin den größten Verfall, und die Allermeisten werden diejenigen Lieder als Erlösung preisen, in welchen der Übertrieb des Textes bereits jede Spur von Melodie aufgehoben hat. Der künstlerisch Sehende und Denkende wird dagegen in Schubert gerade wegen des Verhältnisses, in welchem bei ihm Musik und Dichtung zu einander stehen, wobei erstere noch nur selbständig vom Komponisten, den eigentlichen Künstler den unerreichten Meister des Liedes erkennen. Als solcher hat er auch Schule gemacht. Wer Lieder komponieren will, muß sich Schubert zum Muster nehmen, und je mehr sich die heutige Liederkomposition von diesem entfernt, desto mehr ist sie auch der Degeneration verfallen. Die neueren Gebilde des »Sprechtons« sprechen überall für diese Wahrheit.

Das Kunstlied in seiner sprachmachenden Neugestaltung ist also Schuberts wertvollster und vorzüglichste doch nicht einzige That. Sie hat ihn, indem die Präponderanz seines Schaffens hier ruhete, zu einer weiteren, fast nicht minder wunderbaren, vermocht und getrieben. Das Liedartige hat als Ausgangspunkt auch sein ganzes instrumentales Schaffen beeinflußt, indem er nicht nur einzelne seiner herrlichsten Lieder, wie »Der Tod und das Mädchen« »Der Wanderer« »Die Forelle« in Kammermusik resp. Konzertstücken verwerte (was hinterdrein nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht in diesen Melodien, wie erwähnt, das über der Musikalische gesiegt hätte), sondern die vorzugsweise melodischen Teile in seinen Instrumentalstücken so sprechend durch gestaltete, daß man oft am Text der Worte zu hören vermeint. Diese lyrische Grundlage der uns in seiner ganzen Instrumentalmusik entgegentritt, hat ihn als Epigonen Beethovens nicht nur vor der Gefahr gesichert, in Anlehnung an den Gewaltigsten seine selbständig-eigenartige Kraft zurückzudrängen, sondern er war ihm der Wegweiser zu jenem Steigerung, auf welchem die Instrumentalmusik noch unerkannte Höhen gleichen konnte, nachdem der Weg über Beethoven hinaus durch dessen Größe den Menschenkindern ein für allemal verschlossen war. Durch diese besondere eigentümliche Kraft ist er der größte Beethoven Epigone auch der selbständigste geblieben. Weder Mendelssohn, der freilich, von Händel und Weber in die Mitte genommen, nur teilweise der Beethovenschen Bahn folgte, noch Schumann, der sich in seinem späteren Schaffen ihm ganz in die Arme warf, noch der von Mozarts Sonnenarbeit bestrahlte ältere Spohr können sich mit seiner Genialität messen. In großen und ganzen' Dem was jeder von diesen Künstlern seine spezielle Vorzüge hat, in dieser oder jener Kunstform Unübertroffenes schuferte im gleichen Genre übertrifft und in seinem ganzen Schaffen mehr Stetigkeit der Entwickelung auch unbedingt mehr Gleichwertigkeit aufweist, so hat andererseits Schubert so entschieden er als schaffender Genius der Genannten überragt, seine unbedeutenderen Schwächen, die sie verbergen, ihn mit Beethoven und den Heroen der »9 Jhs auf völlig gleiche Stufe zu stellen. Ihnen sind eine Breitspurigkeit, welche namentlich seiner Instrumentalmusik oft den prächtigsten Bäumen derselben, anhaftet und von welcher fast nur seine besten Lieder die Müllerlieder die Winterreise, die »ausgewählten Lieder« und der »Schwanengesang« die Harfner und Mignonlieder und noch einige andere ganz unberührt geblieben sind, und eine zwar bewundernswerte aber doch nicht eigentlich künstlerisch zu nennende Vielgeschäftigkeit seinem Schaffen, welche ihm die Notwendigkeit der Überarbeitung oder den Anschein gar nie in den Sinn kommen ließ. Hierdurch ist der bisher unlösbare Erscheinung zu erklären, daß ihm, abgesehen von der oft unklug gebildeten Form, entweder in sein einzelnes Werk, ja in ein und demselben Satze denselben neben den vollendetsten, einem Beethoven würdigen Ideen auch minderwertige hart ans Triviale streifende Partien entschlüpfen. Über diesen Punkt sagt Herr von Bonnet gar treffend »Es ist wahr daß unter Schuberts so zahlreichen Instrumentalwerken nur sehr wenige sich finden, welche der Form nach ganz abgerundet sind, weil er der Fantasie die Zügel zu frei schießen ließ und der Sonate der Selbstkritik allzu wenig sich unterwarf. Aber Schubert durfte wirklich mehr thun, was minder reich Begabten verboten ist, die Melodienfülle Originalität und Innigkeit seiner Eingebung macht alles wieder gut. Was Technik und Aufbau seiner Instrumentalwerke im ganzen betrifft, so spricht ihm die Fantasie wohl manchen Streich aber es ist dann immer ein Genius-streich entschädigt dem gegenüber etwas Gewöhnliches, so weiß er es doch immer anders herauszubringen, als ein gewöhnlicher Mensch es vermag. Diese kühne Originelle ungebundenheit, wie sie sich Schubert in seinen überwiegend glücklichen Momenten uns gerade ans Herz singt und musiziert hat aber der Tonsetzer nur vermag nicht jene letzten Bedingungen zu erfüllen wodurch die Kunst unterging wird, nicht zu jener

bestimmten Höhen zu führen, welche den großen Beethoven persönliche Getrenntheit erhöhten. Daß Schubert dieser Ungebundenheit angeboren noch ergab liegt in seinem eigentümlichen musikantischen Charakter, welcher in sich harmonisch gefestigt, Aufmerksamkeiten, selbst auch künstlerischen Betätigungen nur allzugern sich verschloß. A. Schmidt sagt: „Es ist wahr, in Schuberts Leben gab es nicht Berg und Thal, nur gebahnte Flächen, in der er sich in stets gleichem Rhythmus bewegte. Auch sein Gemütszustand glich einer spiegelglatten Fläche und war durch äußerliche Dinge nur schwer zu erregen; er befand sich im schönsten Einklang mit dem Grundwesen seiner Charaktereigenschaften. Man darf gestehen, daß seine Tage dahinflossen, wie es den arm Geborenen und arm Gebliebenen gestreut. Bis ins achte und siebente letzten Jahr in väterlichem Hause, wo da an bis ins unbewußte Säuglingsalter im kaiserlichen Konvikt und auf den Schulbänken des Gymnasiums stiegend, nachdem drei Jahre Schulgehilfe bei seinem Vater in Lichtenthal, betrieb Kunstpraxis und zwar ein musterhafter und Komponist nach allzugroßem Gefallen, dabei fest und unabhängig und zum Vertrauen schon in frühen für ein Heft Lieder, in frühen für ein Klavierwerk bewogen hat. Für den Abgang ungenannter solcher Personen — nach Art anderer Musiker — hatte sie Hörling bei frühzeitig gezeigt. Familienbriefe und Kammermusik aller Art in nicht geschrieben, ohne Verhältnissen ihre Quelle findend, lähmten den Genius die Schwingen nicht, denn er stand allein in seinem Zauberkreise von Familienpersonen nicht angefochten.

Im Gegensatz der Vertrautheit in welcher Schuberts Talent während seines Lebens von allgemeinem verblieb, lag in seinem genialen Start sinn, einer absoluten Unbefangenheit, die ihn für gute und praktische Ratschläge von Seite wohlmeinender Freunde gerade zu taub machten.

Dieser Charakterzug gibt uns den Schlüssel zum Innern seiner Werkstatt, zur Erkenntnis der Art seines Schaffens, in welchem sich, wie vielleicht bei keinem anderen Komponisten Leichtigkeit mit souveräner Sicherheit verband. Überkam ihn der Drang des Schaffens, und dieser war da, weil er sich zum erstenmal in seiner frühen Jugend dem angemeldet, wohl keinen Tag ohne ihn stärkeren Überarbeitens, am Stiche, so gab er sich den selbkommen hin und er konnte nicht aufhören zu schreiben, bis das ganze Fertgebildete das sich unserm Ohr in blitzartiger Schnelle entrang fertig und ausgestattet, wie es der Augenblick gebot, dem Papier übergeben war. War es nicht so meinte es recht war, und waren Fehler darin waren, so nahm sich weder er noch es wieder ganz

anderen Schaffen drängte die Zeit, sie zu ergründen noch hatte ein Nächstender sich darauf aufmerksam machen dürfen. Aber in diesem bei Schubert nur wunderbaren Sicherheitsgefühl, das ihn zu einer ganz objektiven Beurteilung seiner Schöpfungen nie gelangen ließ, darf nicht ein Schatten von jener Selbstüberschätzung erblickt werden, mit welcher sich manchmal junge Komponisten ermangelnden Tadel gegenüber in die Brust werfen, meinen zu sagen: Ich bringe neue Note. Der überquellende Reichtum göttlicher Ideen und die schon mit den ersten Kompositionsversuchen gewonnene und nie täuschende Erfahrung daß dieser jedem Augenblick über zu Gebote stehe haben in Schubert jenes durchaus berechtigte Selbstvertrauen, das seiner Produktion zugleich wieder zur Norm gereichte, erregt und festgehalten. Hemmend für seine vom kleinen Zweifel getrübte Schaffensfreudigkeit, übergann er sein Tagewerk in den Morgenstunden, auf dem Bette sitzend und schreibend, und fuhre es unterbrochen bis zur Beendigung fort, da ging dann sein ganzes Wesen in Musik auf. Es fühlte er sich von seinen Schöpfungen selbst ergriffen, und Augenzeugen versichern daß sie in seinem leuchtenden Auge und der veränderten Sprache entdecken konnten wie mächtig es in seinem Innern arbeite. Allerdings war eine etwas mühsame Bemerkung // e Accents. Kann Schubert nur in jenem Sinne thätig genannt werden, daß er rastlos aus sich herausschaffend, die Fülle seiner Gedanken auf dem Papier festzuhalten suchte. Zu dem was man im gewöhnlichen Leben Arbeit nennt, namentlich zu aller mechanischen Arbeit, hatte er keine Lust und diese in Verbindung mit seiner nicht allen gewogenen Lebensweise, die ihn verhinderte, mit der gewissenhaften Pünktlichkeit bei Probestunden zu erscheinen war wohl auch der Grund, daß er gegen die Verfügung über seine Zeit beschränkende Anerbietungen konsequent ablehnte. Nichts ist natürlicher als dies. Wer fort und fort den Trieb des Schaffens in sich fühlt, wo diesem unbezwinglicher Gewalt allen andern die unglaubliche Menge von Schuberts nach einem so kurzen Leben hinterlassenen Werken Zeugnis gibt, und auch nur der Reproduktion sei es als ausübender Künstler Dirigent oder Lehrer nicht weiter bedürfen als es die dringendste Not gebietet. Leider ist es geschehen das tragische Schicksal solcher mit Fruchtbarkeit Begnadeten daß sie diese weil sie ihre Zeit vorzugsweise in Anspruch nimmt, mit dem letzten Mangel an Lebensgütern bezahlen müssen. Und wenn sagt Ant. Schmid: Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert einer der größten. Wer so herrliche und Musik hervorbringt, Melodik so spende zur Komposition, gehört auch unter seinen Händen wie es den besten Werken W. Müllers und anderen ihre tiefsten Saiten abgewinnen. Auch diese waren

*) Siehe Dr. Ludwig Schmidt von Schubert. Franz Schuberts Werke.

Allgemeine Musik- und Gesangeszeitung. 3. Band.

Sorgfältigkeit in der Wahl unserer Texte trug dazu bei, daß nicht alle unsere Originalkompositionen zum Letzten (Gold) werden können, hat er uns dafür unter denselben doch eine stattliche Menge unsterblicher Brillanten hinterlassen.

Schubert steht mit seinem Schaffen im Wendepunkt der klassischen und der romantischen Richtung. Keinem Komponisten ist es in dem Grade wie ihm gelungen, die Grenzen unverrückbar zu verschieben. Im Alter von großem Namen (C. M. v. Weber der Vater der Romantik mindestens in der Oper) hat die Vereinigung gar nicht versucht, auch da nicht wo sie notwendig und von Beethoven bereits nachdrücklich angebahnt und vollendet war in der symphonischen und Kammermusik. Ihr Weister Trias Haydn Mozart und Beethoven hatte neben dem Kontrapunkt als gestaltendem Prinzip die ungehemmte thematische Arbeit, das ist die Weiterbildung des Hauptthemas durch Zerlegen, Anknüpfen an neue Elemente etc. durchgeführt und Beethoven war der Vollender dieser Kunst. Davon hat Weber in seinen paar, darum auch unbedeutenden Symphonien, sowie in seiner ganzen Klaviermusik nur spärlichen Gebrauch gemacht. Die 3 Sonaten und brillante und geistreiche Konzertstücke mit ganz neuer Klavierbehandlung eigentlich höhere Selbstmusik, die Ouvertüren einige wenige bekanntlich jedermann durch Leichtigkeit und Originalität, welch letztere zumeist durch phantastische Hingebung an den dramatischen Vorwurf, dem sie angehören, erreicht ist. Beide Gattungen haben aber mit der ungeheuren Klassizität mit Ausnahme der Symmetrie der Formen, nicht viel gemein. Ihre originellen Melodien reihen sich, ähnlich wie in der Weberschen Oper, in voller Ausgestaltung an einander, streben nicht einen innern geistigen Zusammenhang aber ohne daß dieser einheitlicher thematisch, nachweisbar wäre. Eine Art Versöhnung von Klassizität und Romantik haben wir zum Teil in Mendelssohnschen Schaffen. Er hat es wohl verstanden seine Ideen und Gedanken in der knappen Sprache der thematischen Arbeit sich aussprechen zu lassen. Aber bei ihm gehen deutlich erkennbar Klassizität, und zwar jene welche mit Übergehung der Wiener Meister an Händel und Bach anknüpft, und romantische Richtung und Ausdrucksweise neben einander her, indem zwei gleichberechtigten und gleichzeitigen Prinzipien auf seine empfängliche Jugend entsprechend bei Zeiten ihr Weben äußerten. Auch Schumann ward sich anfänglich ganz der Romantik in die Arme, machte das größte Aufsehen mit seiner oppositionellen Programm-Musik fürs Klavier erkannte aber bald die Notwendigkeit sich mit Beethoven in ein gutes Einvernehmen zu setzen, dessen bedeutendster Fortschritt nach Schubert er auch gewesen ist, dadurch dem ursprünglichen Selbständigkeitstriebe volle Zügel schießen lassen zu können. Nur dem ganz und gar harmonischen Naturell Schuberts und seiner naiven Schaffensfreudigkeit, der gar Furcht vor Hindernissen kannte war es möglich, eine Musik hervorzubringen, welche die Elemente beider Richtungen in sich trägt, ohne daß man sie noch unterscheiden könnte, eine Musik, welche man ebenso gut klassisch wie romantisch nennen kann, weil sie in gleich hervorragender Anlehnung an die klassischen Muster (neben sich namentlich die thematische Arbeit an einem Beethoven'schen Hauptmotiv erweist) einen Bilderreichtum in sich birgt, wie er nur dem Boden der blühendsten Romantik entsprießen kann. Wenn daher die Abrundung der Form aus den angegebenen Gründen nicht immer den Ideal einer Haydn oder Mozart erreicht wenn natürlich die neueren Instrumentalwerke auch manche Gewänge an dem gemeinsamen Fehler übergroßer Länge leiden wenn endlich, was schon bemerkt, die in Schuberts Schaffen nicht ausgeschlossene Zufälligkeit neben dem Besten auch Verfehltes auch Unbedeutendes erzeugen hat, was zu unterscheiden nicht in seinem Naturell lag, so ist trotzdem der Abstand zwischen ihm und jenen drei Heroen bewundert, ohne welchen er niemals hat eingreifen können, jenen majestätischen Genien, ohne deren Hoheit unerreichbar zu einem Quartett gemacht haben würde. Denken wir an Mozarts Wohllautsphäre reichen schon seine zwei Symphonien in B, die Kleinere wie die größere und reifere, Streichquartett in A-moll, das melodiöse Oktettquartett und viele andere Kammermusikstücke, z. B. auch die Klavierkonzerte in B-dur. Näher dem Beethovenschen Genius stehen die beiden großen Klavierstücke in B und Es, die große C-dur Symphonie mag auch das zweite Thema des Schlußsatzes am direkten Vorbilde stützen, die ungemein gestaltenden von Erfindung strotzenden Streichquartette in D-moll und G-dur. Und wenn je in der Welt Dr. *Hanslick* berühmte »Vertiefung Beethovens unter Wahrung einer selbständigen Individualität zur Wirklichkeit geworden ist, so war es in den zwei himmlischen Werken der leider unvollendet gebliebenen Handl-Symphonien, welche jetzt im Repertoir eines jeden guten Orchesters als unvergleichliche Perle prangt. Sowohl die C-Symphonie als die beiden genannten Ihren bieten an der bewegten Schubertschen Übersichtlichkeit aber weder dem Musiker welcher da durch Studium halten müßte, er würde das Gegenteil seiner Absicht erreichen, indem durch Herausnehmen von einigen Taktgruppen wärst der Symmetrie des Aufbaues gestört, das Gleichgewicht der Teile aufgehoben würde. So hat hatte der Komponist gleich bei der Inangriffnahme seines Werkes den ganzen Plan desselben vor Augen, daß ein Jeder in seinem Bau ganz derselbe Recht wäre, wo wenn man an einer gelungenen plastischen Figur einen Arm oder ein Bein hinzu wollte.

Zu den Merkmalen des großen Genius gehört auch die Vielseitigkeit. Schubert war so reich durch die Natur beraten, daß es weder in den allgemeinen Zeitverhältnissen noch war es durch das Zusammentreffen besonderer Lebensumstände begünstigt, daß er nur so wie Mozart hätte zur Universalität reifen können. Zur Kirchenmusik, die er zuweilen mit großer Hingebung pflegte, fehlte es ihm weder an Innerlichkeit der Empfindung noch an Hoheit der Anschauung. Aber wir müssen uns vergegenwärtigen, in welchem Zustande der Entwicklung unser Jahrhundert die Musik jener Kirche, welcher Schubert angehörte, von dem letzten Dezennium des vorigen Jahrhunderts überkommen hat. Zudem waren den freundlichen Kirchlichen (weil auch die Revolution und der deutsche Sturm und Drangperiode nichts weniger als günstig Sicht durch Beethovens hohe Messe in D das gewaltige Spiegelbild der Gesinnungsbewegung jener Zeit, hervor seiner alten Zusammensetzung mit dem Credo und der Verwandlung der Messe als kirchlicher Handlung, und die hohe und reine Begeisterung, welche aus dem Werke spricht, geht nicht aus positiven Gründen hervor, nur aus der subjektiven Stellung des Tonkünstlers zur gegebenen (gottesdienstlichen Bestimmung überhaupt hervor. Diese aus der ganzen Zeitströmung wie aus Fels emporragende gewaltige That Gluck hervorgerufen worden. Unser harmlos und naiv schaffender Schubert aber konnte auch auf dem kirchlichen Gebiete den neuen Empfindungen und überschäumenden Lebensgluten der überall spukenden Romantik nicht widerstehen. Nur verwandte sein recht viele den kirchlichen Ernst zu fördern, gab im Gegensatz der Kirchenmusik den letzten Stoß zur völligen Verweltlichung. Darum können auch die sechs Messen und die Anzahl einzelner Kirchenstücke von Schubert eine große Bedeutung nicht in Anspruch nehmen, doch verdanken sie der zwanglosen Art ihres Entstehens eine Menge schöner ungesuchter Musikstücke mit fließender Melodik und interessanten harmonischen Wendungen, wie sie bei Schubert normale bilden. Diese Frage wäre hier irrelevant, daß sie gelöst werden könnte von erstens musikhistorischem Interesse. Schubert hatte von der alten kontrapunktischen Kunst einen Bach, Haydn oder Mozart gerade so viel in sich, als es für seine stets freie und selbständige Gestaltung im Volkston und seine gesteigerte thematische Arbeit in symphonischen und Kammermusik Werken hinreichend und förderlich war. Aber noch kurz vor seinem Tode, am 4. des Monats November 1828 ging er für Gesellschaft des Wiener Klavierspielers Lang) zu dem in Sachen des Contrapunkts maßgebenden Hoforganisten Simon Sechter um sich mit diesem über verschiedene Stellen im Fugensatz zu besprechen. Sie kamen da überein, das Marpurgsche Lehrbuch miteinander durchzugehen, und setzten die Zeit und Zahl der Stunden fest, welche Schubert darauf zu verwenden beabsichtigte. Zur Ausführung ist nach Sechters Zeugnis das Verhältnis nicht gekommen, da Schuberts zunehmendes Unwohlsein ihn bald ans Krankenlager fesselte. // *Kreutzer* machte bereits der ziemlich oberflächlichen Bemerkung über Lebensgewohnheiten unseres Tondichters ist freilich dadurch um einen der wunderlichsten Schauspiele. Herr Sechter und Franz Schubert in gemeinschaftlicher musikalischer Arbeit vertieft. Interessant wurden. Nicht um ein wunderliches Schauspiel, um eine große künstlerische Wirkung möglicherweise Wandlung hätte es sich gehandelt, wenn die beiden grundverschiedenen Naturen, der noch jugendliche gottbegnadete Genius und der gereifte gelehrte Meister (der beiläufig erwähnt auch Franz Lachner in die Geheimnisse des Contrapunkts mit dem bekannten Erfolg eingeführt) ihre Kräfte im Dienste der ewig keuschen Kunst vereinigt hätten. Was aber daraus geworden, ob Schubert von dem festen Untergrund des Contrapunkts zu noch höheren Stufen emporgeschwungen wäre, oder ob nicht die neu gewonnene Sicherheit, die ihm vom Lehrer Antonio Salieri, wahrscheinlich weil er sie selbst nicht genügend kannte, vorenthalten hatte) dem Flügelschlag seines Genius gehemmt, die für uns so entsetzliche Fugenart seiner Individualität näher untersucht hätte wer kann es entscheiden? Selbst das Beispiel Beethovens, welcher von der Notwendigkeit des Contrapunkts noch fester als Schubert, überzeugt war und in weit vorgerückterem Alter als dieser, sich seiner mit erneuter Energie zu bemächtigen suchte, giebt für die Lösung der Frage keinen sicheren Anhaltspunkt. Beethoven gab dem Contrapunkt insofern er sich denselben nach seiner eigenen Weise bediente, eine ins dahin ungeahnte Vergrößerung, und dennoch wird es kaum einen Musiker oder Musikfreund geben, welcher z. B. die große B-dur-Sonate für das Kammerklavier op. 106 mit ihrer schier unendlichen Schönheit der alten Meister im Herr geschriebenen Appassionata F-moll oder irgend einer aus der mittleren Periode vorziehen. Schubert, von Natur mit größerer Schwärmerei und Innigkeit begabt als Beethoven, und in dieser mit Mozart vergleichbar, hätte sich, da er ebenfalls in den letzten Jahren viel Händel studierte, vielleicht bald eine Meisterschaft in Handhabung contrapunktischer Formen errungen, welche ihn befähigt hätte, die Kirchenmusik zu reformieren und Oratorien a la Händel zu schreiben. Im Glück daß er davon nicht früher dachte und Vorbereitungen dazu traf. Seine geschichtliche Größe des deutschen Kunstliedes wäre dadurch wahrscheinlich verdunkelt worden.

Lose Blätter

Die Nibelungen in Bayreuth unter Siegfried Wagner

I. Das Rheingold

Die neue dreiteilige Aufführung des Nibelungenringes in Bayreuth fand unter der Leitung von Siegfried Wagner am [illegible] statt.

Der Zweck des Bayreuther Theaters bringt den Besucher dazu, seine Hauptpflicht vorauszuschicken, und diese ist nur mit guter [illegible] möglich zu [illegible]. Wenn es auf eine Aufführung ganz besonders ankommt, so ist es auf eine Bayreuther Aufführung. Diese [illegible] Aufführung wurden der Liebe Fleiß [illegible] gegen einen Theaterraum [illegible] Theater und [illegible] aufgeschlossen. Diese [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible] Unrecht [illegible] der Geist begabt, und der die Lebensäußerung [illegible], was dann so selbst dich wirkte bewirkte, so unser Verbindung [illegible], daß der [illegible] wurde, dann nur [illegible] bestand wurde. Wieder [illegible] dem Zeitpunkt der Arbeitsbeginn Paar Punkte und Minuten in [illegible] Weise [illegible] hatte. Die andere Seite war die Bestimmung der Zeit. Es kommen hier infrage und den Schauspieler an, der dem Wagen durchs, da dieser Schauspieler an [illegible] Beispiel [illegible] Dresdener, an Dresden [illegible], [illegible], oder ob man den [illegible] Maschinisten [illegible] [illegible] [illegible]

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15. August. Das »Theater-Theater« hat sich in ein »Kleines Theater« umgewandelt. Das »Kleine Theater« wurde [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]

geradezu kindisch. Auch trieb die »Dichtung« nach dem 2. Akte thatsächlich aus dem Hause.

Im »Berliner Theater« sollte in »Figaros Hochzeit« der eben in Bayreuth zu großer Anerkennung gelangte Herr *Berlmann* als Graf Almaviva gastieren. Dem Herrn aber, der schon verschiedene seltsame Dinge gemacht hat, war es nicht genehm gewesen, zu singen. Er sagte am Aufführungstage ab.

Das »Friedrich-Wilhelmstädtische Theater« begann nach den Ferien seine Thätigkeit mit *J. Strauß* Operette »Der Zigeunerbaron«. Wie schnell werden selbst gute Werke der Gattung alt.

Rud. Fiege.

Otto Altmann, der Kölner Komponist, Lustspielpau »Die heimlichen Richter« ist von der Direktion des Eberfelder Stadttheaters zur Aufführung angenommen worden.

— Die Musik« nennt sich eine neue Musikzeitschrift (Halbmonatsschrift), welche nach dem Prospekt allen Ansprüchen und nach Verlautbarung in musikalischen Zeitschriften in den Schatten stellen will gegen eine Entschädigung von 10 Mark jährlich von jedem Abonnenten. Nun, wir werden ja sehen.

In Berlin ist unter dem Namen »Berliner Szene« ein neues Unternehmen ins Leben gerufen worden, welches bezweckt, allen Komponisten und dramatischen Schriftstellern die künstlerisch vollendete Aufführung ihrer Werke gegen Erstattung der Lokalien zu ermöglichen. Anfragen sind an die Direktion der »Berliner Szene« Berlin S. Lindenstraße 15, zu richten.

Baron von *Perfall* ist als Direktor der »Akademie der Tonkunst« in München zurückgetreten, Hofkapellmeister *Hermann Zumpe* sein Nachfolger geworden.

Besprechungen.

Klemmm, Karl, Op. 27. Lustspiel-Ouvertüre für großes Orchester.

Vor- und Zwischenspiel zu »Der Kosterschen« von Moltkenfeld für Orchester (Leipzig, E. W. Fritzsch.)

Diese drei Werke bestehen insofern eingehend, als der Komponist sich bestrebt hat, seine Gedanken in ein ihrem Inhalt entsprechendes Orchestergewand zu kleiden. Zwar ist die Instrumentation fast durchweg glänzend, doch bewahrt sie trotz jener Zurückhaltung, die den rein Äußerlichen meidet und den Tonwerken einen Gehalt in Gestalt feiner Musik rettet.

Besonders dürfte die Ouvertüre von vorzüglicher Wirkung sein. Dieselbe ist in der Sonatenform geschrieben und zeigt sich, daß der Tonsetzer hier die Bestimmung seines Gedankens erkannt und den richtigen Weg zur Bearbeitung desselben eben in der Sonatenform gefunden hat, als das bedeutendste der drei Werke dar.

Dem nach einer kurzen Einleitung einsetzenden reichbelebten Hauptthema tritt das durch einen starkeren Kontrast entbehrende zweite Thema doch noch pikant genug gegenüber, um es auch zu einer wirkungsvollen Durchführung, in der übrigens auch einige, einem Durchführungsteil nicht recht würdige, sehr abgebrauchte Akkordfiguration fungieren, herauszufordern zu können. Das Finale, welches seinem Titel gemäß charakterisiert ist, findet in einem „Pêle-mêle“ einen effektvollen Abschluß.

Wäre nun der Komponist beim Aufbau der besten seiner Instrumentalsätze an seinen Ruhmestempel »Der Kosterschen« von Moltkenfeld auch in der vorbezeichneten Art verfahren, so hätte er ihnen sicher einen sympathischeren Charakter aufgeprägt als es dem zu stande tegen der *Richard Wagner*schen Formprinzipien. Da *Klemmms* Motive sehr melodiös schön ab, rhythmisch fein gefügt und charakteristisch sind, eignen sie sich weniger zur modernen Bearbeitung, die bekanntlich neben melodisch gut erfundenen noch (und vor allem) solche mit starkem Gerüst verlangt. Doch haben auch diese beiden Werke infolge ihres trefflichen Stimmungsgehaltes und der geschickten Umbildung und Verschlingung der Motive ihren Wert. Bei Aufführungen könnten dürfte es sich empfehlen, denselben auf das Programm aufzunehmen, damit der zu durchlaufende musikalische Gedankengang ganz zum Ausdruck gelange.

Wagner schätz.

Geistliche Musik.

Teichfischer, P., Op. 8. Psalm 100 für Männerchor, Baritonsolo und Orgel komponiert. Selbstverlag.

Eine schlußgebietende Komposition, der sich neben den bekannten Vertonungen desselben Textes wohl hören lassen darf. Wohlthuend berührt es, daß der Komponist in der Illustration des Textes seine eigenen Wege geht. Insbesondere möchten wir wünschen, daß im Schlußsatze die polyphonen Ansätze zur Reife gebracht wären, schließt das Ganze doch auch so sehr wirkungsvoll ab.

Rückert, Theodor, Op. 30. »Fröhlichkeit«, Motette für gem. Chor. Hameln, Herm. Oppenheimer. Part. 60 Pf. Stimmen à 15 Pf.

Die Motette Op. 30 von *Theod. Rückert* macht nach jeder Richtung einen guten Eindruck und wird manchem Chor eine willkommene Gabe sein.

Schütze, O., Op. 1. 3 Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß zum Gebrauche beim öffentl. Gottesdienste. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. [1900.]

O. Schütze hat sich in seinem Op. 1 Texte aus der heil. Schrift gewählt. Selig sind die Toten (Offenb. Joh.), »Meine Seele hat Lust, o Herr« (Lukas 24. und »Ich harre des Herrn« (Psalm 130). Es ist eine musikalisch ansprechende Gabe, die gern Verwendung finden wird, da sie wohlklingend und wirkig ist.

Schwalm, Robert, Op. 41. Sechs gem. Gesänge für Kirchenchöre und höhere Schulen. Leipzig u. Zürich, Gebr. Hug & Co. Part. à 60 Pf. 1 M. Stimmen à 15 Pf.

Rob. Schwalm bietet mit seinen 6 geistlichen Gesängen bemerkenswerten Stoff für das ganze evangelische Kirchenjahr. Weihnachtens »Neujahr«, »Passion«, »Pfingsten«, »Bei der Konfirmation«, Trauungsgesänge, »Zum Missionsfeste«, »Zur Kirchweih«, »Erntedankfeste« und »Totenfeste«, sie sind von mittlerer Schwierigkeit und musikalisch sehr interessant, so daß sie überall aufrichtig empfohlen werden können.

Vigano, Hans von, Op. 4. 3 geistl. Gesänge für gemischt. gem. Chor a cap. Köln a. Rh. u. Leipzig, Heinr. von Eichendorff Verlag. Part. M. Stimmen à 40 Pf.

Von den zwei geistlichen Gesängen von *Hans von Vigano* Op. 4 ist Nummer 1 »O salutaris hostia« und Nr. 2 »Salve Regina«, sie sind also für katholische Zwecke bestimmt. Der Komponist hat sich bestrebt, den ritualen Anforderungen entsprechende, würdige Kompositionen zu liefern, was ihm auch gelückte. Freilich, den strengen Stilsatzen werden seine harmonischen Verbindungen (z. B. »O salutaris« Takt 10 u. flg.) nicht immer wünschenswert sein, doch ist alles in allem schlicht und das ganze empfehlenswert.

Vogel, Moritz, Op. 60. Zwei Schlußgesänge für gem. Chor. Leipzig, Alfr. Dunker. Part. à 60 Pf. Stimmen à 20 Pf.

Moritz Vogel, der bekannte und beliebte Musikdirektor in Leipzig, setzt in Nr. 1 seiner 2 Schlußgesänge über die Worte »Selig sind, die reinen Herzens sind« — eine in jeder Beziehung schöne und überaus weihevolle Komposition. Das Ganze (Andante, C-dur) ist ein am reinsten Klangfarben auf herausgegriffenes Stimmungsbild.

Rene Musiol.

Berichtigung.

Auf Seite 118, Spalte 1 muß in dem Notenbeispiel die 4. Note as sein. Auf Seite 122, Spalte 2 muß in der 17. Zeile statt »Allgem. Musikzeitung« zu lesen: »Neue Zeitschrift für Musik«.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V. Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 10. Ausgegeben am 1. Okt. 1901.

Monatlich erscheint 1 Heft von 2 Bogen Text und 2 Bogen Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch die Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Inhalt. Die Kunst, insonderheit die Tonkunst in ihrer Bedeutung für die Kirche und das Volksleben. Von August Wellmar (Berlin). — Franz Schuberts Wirken und Existenzkampf. Von Prof. Dr. M. Zenger. Christoph f. — Liszt-Bücher: Die Nibelungen in Bayreuth oder Siegfried Wagner. von Max Arend. Carl Stamitz (1746—1801), von Otto Schmid, Dresden. Musik und Artillerie, von Otto Schmid. Etüde von Auerbach, von R. Maz de Kort. Anton Bruckner. In questa tomba oscura. — Musikalische Rundschau. Berichte aus Berlin, Dresden. Kleine Nachrichten. — Sprechsaal. Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung

Die Kunst, insonderheit die Tonkunst in ihrer Bedeutung für die Kirche und das Volksleben.

Von **August Wellmar** (Berlin).

Die Frage nach dem Verhältnis von Religion und Kunst im allgemeinen und von Kirche und Tonkunst im besonderen ist oft aufgeworfen und nach sehr verschiedenen Gesichtspunkten beurteilt worden. Im Nachfolgenden möchten wir die Bedeutung der Kunst, insonderheit der Tonkunst für die Kirche und das Volksleben auch unsererseits würdigen und geben unsere Gedanken in zwei Abschnitten: I. Religion und Kunst, II. Kirche und Tonkunst, wieder.

I. Religion und Kunst.

Dafs Religion und Kunst ihrem Wesen nach aufs innigste verwandt seien, wird derjenige, welcher einen Blick in das geistige Leben der Menschen und Völker gethan hat, ohne Zweifel, ja ohne weiteres zugeben. Wir sehen beide stets in engster Beziehung zu einander und in dem Mafse, als die Kunst sich als religiöse Kunst darstellte, ist sie allemal ihrem Ziel- und Höhepunkte zugeeilt, wie andererseits die auf ihrem Höhepunkte angelangte Kunst überall ihr höchstes Vermögen der Religion zugewandt hat.

Mit dem Ausdruck religiöse Kunst wollen wir im allgemeinen jenes Verhältnis von Religion und Kunst zu einander bezeichnet wissen, in welchem sich das der Kunst zugewandte Element der Religion und das dem religiösen Elemente entsprossene Moment der Kunst gegenseitig und allseitig durchdringen, ohne dafs die Religion in der Kunstdarstellung oder die Kunst in der Religionsdarstellung auf- und untergingen. Es ist damit also mehr ausgedrückt als dies, dafs religiöse Gegenstände Inhalt von Kunstdarstellungen und dafs Kunstdarstellungen Gegenstand religiöser Beziehungen werden können, es ist damit vielmehr gesagt, dafs Religion und Kunst eine wesentliche, durch eine gemeinsame Idee vermittelte Beziehung aufeinander haben und diese ihre wesentliche Beziehung auf einander spricht sich in der von ihnen gemeinsam verfolgten Richtung auf das Unendliche aus. Beide,[1]) Religion und Kunst, sind Darstellungen des Unendlichen im Endlichen, in beiden aber ist das Unendliche das Bestimmende, das Endliche Darstellungsmittel, wobei das letztere einer solchen Verklärung fähig ist, dafs auf beiden Gebieten eine vollkommene Einheit und Durchdringung des Unendlichen und des Endlichen möglich ist. Obwohl somit die religiöse Kunst niemals aufhört, Kunst zu sein, so stellt sie sich dennoch nicht nach blofs ästhetischen Motiven ihre Aufgaben, vielmehr giebt ihr das hinzutretende religiöse Element eine bestimmtere Richtung, einen bestimmteren Charakter und es bildet sich auch in der

[1]) Vergl. meinen Aufsatz »Johann Seb. Bach« in Nr. 8 dieser Blätter, 1900.

kirchlichen Kunst, welche, wie alle Kunst, in der Darstellung des Unendlichen das Endliche der Zeitlichkeit zu seinem Rechte kommen läßt, einer bestimmten Kunststil zum Opfer fällt, der sich mit der Zeit überlebt, sondern zu dem, was wahrhaft universell ist, indem sich in ihm die religiöse Idee in ihrer geistigen und persönlichen Bestimmtheit den Formen vollständig durchdringt. Indem aber die christliche Religion oder Kirche den einzelnen Künsten eine eigentümliche Stellung und Bedeutung wahrt, bedient sie sich derselben ebensowohl als religiöser Darstellungs- wie als religiöser Bildungs- und Erziehungsmittel.

Haben wir soeben in wenigen Strichen die religiösen resp. kirchlichen Kunst ihre eigentümliche Berechtigung, wie ihren hohen Wert zu wahren gesucht, so fallen für uns alle dagegen erhobenen Bedenken, wie sie sich von religiösen Eiferern, welche in dem Künstlerischen in der Kirche wohl eine Schädigung des Kirchlichen gesehen haben, bis zu der Kunstfeindschaft, welche der Schönheit an sich ihr Recht wahren und die Kunst vor religiös-ethischen Untersuchungen schützen will, geltend gemacht sind, von selbst hinweg, und wir für uns keine Religion ohne Kunst, ohne diese Gestaltung des höchsten Gedankens denkbar ist, so halten wir es für eine beschränkte ja geradezu Entwertigkeit, die Kunst von dem kirchlichen Leben ausschließen zu wollen. Vielmehr kommt es der Kirche alle Gestalten der Kunst zu verklären und für das kirchliche Leben zu verwenden. Treffend sagt *Ad. Hamilton* in seiner Christl. Weltanschauung I. Teil S. 304: »Wo eine rechte Kunst waltet, da weiht sie das Schönste, was sie schafft, der Gottheit. Die Religion hat den Griechen Dichter und Künstler geschaffen und die Dichter und Künstler haben den Griechen ihre Götter geschaffen. Mag in letzteren auch eine heidnische Verirrung sich kundthun, das Wahre liegt doch auch hier zu Grunde, daß das Göttliche dem Menschen am nächsten tritt in dem Worte, dem Gesange und dem Werke der künstlerischen Begeisterung. Die Propheten des alten Bundes verwarfen auch nicht das gering Geschätzte in nüchterne verständige Form umzusetzen, und auch der Prophet des neuen Bundes verkündet seine Botschaft in kühn gestaltenden Bildern. Wen das befremdet, der kennt weder die Kunst noch die Religion.«

In der That hat sich denn auch die christliche Religion der Kunst auf ihren verschiedenen Gebieten bemächtigt und wenn irgendwo, so hat die Kunst hier ihre höchsten Triumphe gefeiert, denn mit dem christlichen Element empfing sie ihre höchste Weihe und den ewigen Inhalt für die Religion zum zu werden, durch sie doch die kostbarsten Kleinod. »Solange die Kirche sagt der gründliche Kunstästhetiker Lützow in seinem »Kulturhistorischen Bilderbuch« S. 114 — für Millionen die größte Heilsanstalt ist, wird nicht und solange die Kunst wirkt und strebt, auch es der unbestimmten Ideen, die Aufgaben, welche sie der Kirche stellt, zu lösen. Was für eine Zeit wäre das, deren Kunst sich nicht mehr an das Religiöse wagen dürfte und, muß man hinzufügen, was für eine Kunst. Wir denken hier immer an die erhabenen Dome des Mittelalters, wie an die mächtigen Gotteshäuser der neueren und neuesten Zeit, an die erhabenen Schöpfungen eines *Raphael, Murillo* u. a., an die gottbegeisterte Form der christlichen Kirche und nicht zum wenigsten an die Tonkunst, die von jeher berufen war, den christlichen Gedanken durch die ihr innewohnende Macht zum Gemeingut Aller zu machen. Wo findet es denn etwas in gleicher Weise Begeisterndes und Überzeugendes als den Choral, wo etwas so Hinreißendes und Begeisterndes als die Kirchenmusik, die als eine gewaltige Predigt in Tönen der großen Ereignisse der biblisch-religiösen Heilsoffenbarung darstellt, oder als das geistliche Oratorium, unter seinen Heroen und Vollendung? Das geistliche Oratorium überhaupt, das wir im Unterschied von der die Bewegungen des Gemüts in lyrischer Darstellung schildernden Kantate im wesentlichen als musikalisches Drama ohne äußere Schaustellung fassen, scheint uns recht eigentlich dazu geeignet zu sein, der musikalische Träger des christlichen Gedankens zu sein, denn da höchsten Ideale, die heiligsten Empfindungen (Glaube, Liebe, Hoffnung) durch die Macht der Musik zu verklären und in so verklärtem Gewande der Menschheit nahe zu bringen, ist seine hohe Aufgabe. Es ist darum von kulturhistorischer Bedeutung und es ist nicht zufällig, wenn *Karl Wagner* nachdem er auf dem Gipfel seiner Entwickelung angelangt war in seinem Höhenweihefestspiel »Parsifal« den Schritt weiter that, christliche Ideen nun auch in äußerer Schaustellung der Welt vorzuführen, indem der tiefliche Eindruck gerade durch die erstaunenhafte Darstellung des christlichen Gedankens begleitende Musik erreicht wird. Mag man darüber, ob es vom christlichen Standpunkte richtig sei, das Heilige auf der Bühne in dekorativer Ausstattung dargestellt zu sehen, denken wie man will, jedenfalls verfolgte *R. Wagner* mit dem genannten Bühnenweihefestspiel nicht bloße Kunstzwecke, sondern zugleich hohe religiös-sittliche Ziele und steht darum unendlich höher als *Meyerbeer*, der sich in betreff der von ihm geplanten geistlichen Oper »Johann von Leyden«, die aus dem von *Jos. Lannoy* herausgegebenen Werk »Vie des hommes illustres« ausdrücklich davor verwahrt, daß man in seiner Idee, mit Musik zur Verherrlichung und Verklärung religiöser Ideen zu wirken, sehe, da für ihn nur die Kunstfrage gelte. Seine geistliche Oper ist darum weiter nichts als ein

1. Vergl. *Wagner*, R. Über Musik und Drama. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1871. Bd. III. Das Judentum in der Musik. Über die geistliche

dem sogenannten höheren geistigen Genufs gebotenes Kunstwerk, und *Schillers* Anschauung, nach welcher die Schaubühne vermöge ihres höchsten Einflusses auf den Menschen gewürdigt werden soll und geradezu als eine moralisch wirkende Anstalt betrachtet wird, scheint bei *Rubinsteins* »geistlicher Oper« selbst dem Prinzip nach aufgegeben zu sein. Dafs es, um eine tiefe religiös-sittliche Wirkung zu erzielen, nicht glänzender Theatereffekte bedarf, beweisen die Passionsspiele in Oberammergau, welche, in ihrer Naivität und Schlichtheit an die mittelalterlichen Mysterien erinnernd, gerade wegen ihrer ehrwürdigen Einfachheit davor bewahrt bleiben, zu blofsen dekorativen Schaustücken herabzusinken. Man darf gar wohl und mit vollem Recht von einer tiefen religiösen, ja ethischen Wirkung und Bedeutung der Kunst reden und unbedingt steht die Kunst in der Erziehung und im Völkerleben als ein ungemein wichtiger Faktor da. Treffend sagt daher *Palmer* in seiner Pädagogik, Seite 195: »Die Kunst steht in der Erziehung neben Religion und Wissenschaft als eins der Hauptmomente aller Bildung, so dafs wir unbedenklich mit *Rothe* (Ethik III, S. 346) sagen: Keiner darf ἄμουσος sein. Wir können dies um so mehr, als das Christentum der Kunst, indem es diese in sich aufnahm und ebenso sehr bereicherte als reinigte, eine Popularität gegeben hat, die sie selbst im alten Hellas nicht besafs. Wär's auch nur, dafs Jeder im Volk, auch der Geringste, die Weisen der Kirche mitsingen kann, so ist er eben darum schon kein ἄμουσος mehr.«

Dafs von allen Künsten insonderheit die Tonkunst im Bunde mit der Religion ein mächtiges Mittel zur allgemeinen Volksbildung sei, wer der die Kulturgeschichte und die Entwickelung der kirchlichen Tonkunst kennt, möchte das bestreiten? Wenn die Kirche der Pflege der geistlichen Musik sich zu gewissen Zeiten nicht gebührend angenommen hat, so hat sie damit nur eine ihrem innersten Wesen abnorme Richtung dokumentiert. Zur Zeit der Reformation erblühte die kirchliche Tonkunst mächtig und die Kirche der Reformation wurde die »singende Kirche«, so dafs in der römischen Kirche sogar die Klage laut wurde: *Hymni Lutheri animos plures quam scripta et declamationes occiderunt.* Zur Zeit des Rationalismus verflachte mit der Religion und dem Kultus auch die Kirchenmusik.

Wie nun aber die christliche Religion nicht Liebhaberei und Sache Einzelner, sondern eine allgemein wirkende Lebensmacht sein soll, so wäre die geistliche Musik schlecht beraten, wenn sie nur für ein privilegiertes Publikum da wäre. Nein, sie ist vielmehr zum Gemeingut Aller bestimmt, und sie dazu durch organische Eingliederung in den Gottesdienst und durch allgemeine kirchenmusikalische, jedem zugängliche Darbietungen zu machen, ist eine hehre Aufgabe und ein Ziel, das in unserer evangelischen Kirche allgemein zu erstreben ist, tritt sie damit doch nur ein ihr aus altkirchlicher und reformatorischer Zeit überkommenes Erbe an.

Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen.

Von Prof. Dr. **M. Zenger.**

II.

Auch auf dem Gebiete der Oper leuchtete dem grofsen Melodiker kein glücklicher Stern. Zwar liefs es auch hier seine Natur nicht an der Grundbedingung fehlen, indem sie ihm etwa die dramatische Begabung vorenthalten hätte. Wer den »Wegweiser«, »Erlkönig«, die »Krähe«, »Tod und das Mädchen«, den »Wanderer« und gar den »Doppelgänger« schreibt, ist ein Dramatiker im höchsten, vom Theatralischen freilich absehenden Sinne, ein Dramatiker von innen heraus. Was ihn aber zu Erfolgen in der Opernkomposition nicht gelangen liefs, war zunächst die mit seiner unbändigen Schaffenslust zusammenhängende Sorglosigkeit in der Wahl der Stoffe, beziehungsweise deren textlicher Behandlung. Dieselbe Schwäche, welche ihm auf dem Gebiete des Kunstliedes manche kostbare Stunde nutzlos wegnahm, vertrat ihm hier, wo die richtige Wahl Lebensbedingung ist, den Weg zum Parnafs, wie auch zum materiellen Erfolg. Seit Gluck war keinem deutschen Komponisten die Wahl des Stoffes, der Scharfblick für die Beurteilung seiner Wirksamkeit in dem Mafse eigen, wie Richard Wagner. Mozart konnte von Glück sagen, dafs ihm seine Dichter eine »Entführung aus dem Serail« einen »Figaro«, »Don Juan« und die auch auf niedere Volksschichten mit Unfehlbarkeit wirkende »Zauberflöte« boten, denn seiner Initiative entsprangen diese kostbaren Funde nicht, wenn er auch ihren Wert zu schätzen wufste und durch das musikalische Verarbeiten der dichterischen Vorwürfe schliefslich für dieselben verantwortlich wurde. Und wie schwer es mitunter selbst dem hochgebildeten Musiker werden kann, nicht nur einen Opernstoff, der »sich hält«, sondern auch eine nach allen Seiten befriedigende textliche Bearbeitung desselben zu finden, hat niemand handgreiflicher

Oper«), und desselben Verfassers »Die geistliche, insonderheit die geistliche Oratorien-Musik« (Vortrag), beide Schriften bei F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen; sowie *August Wellmer*, »Karl Loewe, ein deutscher Tonseher« (Abschnitt IV über Loewes Oratorienmusik bei Alex. Hesse, Leipzig.

bewusst, als der kritische Weber mit seiner unerbittlichen an Widersprüchen leidenden Partitur. Schubert, der jugendliche Künstler ohne die geringste Welterfahrung, der sich an allgemeiner Bildung mit jenem Meister nicht messen konnte, griff ohne jegliches Bedenken nach allem, was ihm der Zufall bot. So konnte er es fertig bringen, daß er in den Jahrgängen 1814 und 15 die Singspiele »Das Teufels Lustschloß« von Kotzebue, »Der vierjährige Posten« von Theodor Körner, »Fernando« von Albert Stadler, »Claudine von Villabella« von Goethe und »Die beiden Freunde von Salamanca« von Mayrhofer in Musik setzte. Die letzten vier fallen in das Jahr 1815 allein, und wenn die Vermutung v. *Kerners* richtig ist, daß diesem Jahr auch noch die Komposition von drei weiteren Singspielen »Der Minnesänger« (nach Kotzebue), »Adrast« von Mayrhofer und »Der Spiegelritter« von Kotzebue angehören, so müssen die Noten aus den Komponisten Feder geflossen, die Partituren wirklich in Handumdrehen entstanden sein. Die zwei ersten derselben sollen sich »bis jetzt« nicht vorgefunden haben, das ist nicht unwahrscheinlich, wenn man erfährt, daß ganze Akte der übrigen teils in Hofratswohnungen, teils in Schuberts eigener Wohnung von den Mägden zum Feuer benutzt worden sind.

Unter Junggesells' Lachen ist daß kaum von diesen acht Erstlingswerken des 17 resp. 18jährigen Jünglings je zur Aufführung gekommen ist. *Kerners* Urteil über dieselben: »Alle diese in rascher Aufeinanderfolge entstandenen Singspiele sind in erster Linie als Versuche Schuberts anzusehen, sich die dramatisch-musikalischen Formen in kleinerem Rahmen durch Selbstschaffen eigen zu machen.« Wer selbst schon einmal ein junger Komponist war, glaubt nicht an die Richtigkeit dieser Unterstellung. Schubert wird wie jeder andere Musiker in diesen Akten nicht dramatische Studien haben machen wollen, sondern er wird seine Musik im Geiste schon gehört haben, wie sie mit der Bühne und dem Orchester auf das Publikum wirken werde, sonst hätte er ohne Zweifel die Feder ruhen lassen.

Erst im Jahre 1820 wollte es die Laune des Schicksals, daß unser großer Lyriker, nachdem er bereits an 200 Lieder geschrieben hatte, die in Fachkreisen Bewunderung erregten, aber doch nicht zum Stich gelangen konnten, zuerst mit einer dramatisch-musikalischen Arbeit vor das große Publikum seiner Vaterstadt Wien treten sollte. Der Sänger *Vogl*, welcher es sich angelegen sein ließ, ihm immer größere Anerkennung zu verschaffen, hatte es durchgesetzt, daß der Direktion des Kärntnerthor-Theaters eben die Komposition des Singspiels »Die Zwillinge« übertrug, dessen Text der Theatersekretär *Hermann* aus dem Französischen entnommen, verfaßte. In die auf Publikumswirkung berechnete Possenhaftigkeit desselben mischte sich nicht entsprechend soll er auch mit wenig Lust an die Arbeit gegangen sein, die darum auch gewiß nicht zu seinen hervorragenderen zählte. Indessen sprach die Musik bei der ersten Aufführung am 14. Mai so gefallen an, und die Kritik nannte sie »eine artige Kleinigkeit, das Produkt eines jungen Tonsetzers, der, was der reine Stil der Oper darbiete, ordentliche Studien gemacht haben muß und kein Neuling in der Harmonie ist.« Auch ein melodramatisches Stück »Die Zauberharfe«, welches am 29. Aug. desselben Jahres mit Schuberts Musik ohne Nennung des Verfassers in Szene ging, hatte mäßigen Erfolg. Wie die Kritik unbarmherzig über das Textbuch herfiel, so hatte sie auch an der Musik so manches auszusetzen, vor allem, daß sie der Handlung eher auffallte als folgerte und überhaupt die gänzliche Unkenntnis des Komponisten mit den Regeln des Melodrama verrate. Auch wurden dem Komponisten damals ziemlich allgemein Vorwürfe über zu große Harmoniefolgen, übertreibendes Modulieren, Überladung der Instrumentation etc. gemacht, worüber *Kerner* (1865) schon richtig sagt, »sie würden sich bei der heutigen Geschmacksrichtung zweifellos in das Gegenteil verwandeln.« Die damals aufgeführte Ouverture ist diejenige, welche als op. 26 im Klavierauszuge erschienen und unrichtigerweise als zum Drama »Rosamunde« gehörig bezeichnet worden ist. Von einer weiteren skizzierten Oper »Sakuntala«, deren Stoff für sein poetisches Wesen sicher wie geschaffen war, hat Schubert leider nur einen kurzen lyrischen Chor (von 6 Versen), als vollständigen Musiksatz ausgearbeitet.

Das Jahr 1822 brachte die erste unter großen Opern »Alfonso und Estrella«, 1823 die zweite, »Fierrabras« und die Operette »Die Verschworenen« (»Der häusliche Krieg«). Erstere, wozu ihm sein Freund Schober das Textbuch, wie er sich selbst ausdrückt, »in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr großer Unschuld des Getöses und Herzens« geschaffen hat, zeigt, abgesehen von der sammetweichen Erhabenheit eines dessen Textes, in ganzen auch die erwähnte Sorglosigkeit des Komponisten in Bezug auf Wahl seiner Ideen. Außerdem ist es merkwürdig, daß der Schule seinen hauptsächlichsten Lehrern *Salieri* und *Vogl*, welche im Grunde doch der Schule Gluck war auf seine dramatische Gestaltung wenig oder gar keinen Einfluß ausgeübt zu haben scheint. Während Gluck bekanntlich der Musik in seinen Dramen keinen weiteren Spielraum gewährt, als es zur Durchdringung des Wortes notwendig ist, strebt Schubert in seiner Opernkomposition nur musikalische Aufgaben, der Text ist ihm nur ein Substrat für selbständige musikalische Ideen und Formen.

Gluck's Opernreform, welche im Gegensatz darin gipfelte, daß »die Musik für die Poesie dasjenige sein müsse, was die Lebhaftigkeit der Farben und

eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung und welche ferner als größten Fehler brandmarkte, den Sänger im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein Rondell abwarten zu lassen. Schreibt demnach an Schubert spurlos vorübergegangen zu sein. Schumannerwähnt zwar *Alfonso* über diesen Punkt, welcher nur man denken mühe, einer wichtigen Abschrift. *Schuberts* Umarbeitung hätte Ihnen müssen, nichts zu sagen. Er erzählt nur, daß Schubert bald von dem alten Maestro sich losgerissen habe und begründet dies damit, daß die Gesang- und Geschmacksrichtung, die durch und durch an den Traditionen der altitalienischen Schule festhaltende Lehrerin (sic! — warum hielt sie denn Gluck für seinen begeisterten Jünger?) und jene seines Schülers, der, von dem Schwung seiner Phantasie hingerissen, bereits anfing, das heißgeliebte Rößlein im Lande der Romantik zu tummeln, eine so total verschiedene gewesen sei, daß ein längeres Zusammenwirken beider nicht zu denken war. Von *C. M. v. Weber* kann man gewiß nicht sagen, daß er das geliebte Rößlein nicht im romantischen Land getummelt habe, aber er ignorierte nicht die von Gluck zur Norm erhobenen Grundregeln in der Weise wie Schubert noch zur Zeit, als er »Alfonso und Estrella« schrieb, es getan hat. Eine Aufführung dieser Oper an der Münchener Hofbühne in den siebziger Jahren, welche es mühsam zu ein paar Wiederholungen brachte, mußte überzeugte die zahlreichen Bewunderer des großen Melodikers, daß, abgesehen von dem unhaltbaren Text auch die Musik im ganzen nicht die Wirkung macht, welche das Werk für die Dauer retten könnte, eben weil der Komponist, von Gluck's Systems ganz unberührt, nur Musiker und nicht, wie auch Mozart, Weber und Beethoven in seinem engeren Sinne zugleich auch Dramatiker (für die Bühne) ist. Ja, man sieht sogar mit Bedauern, daß ihm die gewöhnliche, nur durch Umgang mit dem Theater zu erwerbende Routine in der Behandlung des Textes, wodurch oberflächliche italienische »Maestri« vor Gluck zu Ruf und Ansehen gelangt sind, ganz und gar fehlt. Dieser naive Standpunkt gegenüber den unerbittlichen Forderungen des Musikdramas hat ihn auch die Meisterschaft Webers in seinem (wenn auch textlich ebenfalls nicht glücklichem) Euryanthe verkennen und ein ganz ungerechtes Urteil darüber fällen lassen. Hierüber kam es ja zwischen ihm und dem älteren, geehrten Meister zu einer etwas unerquicklichen Erklärung und Diskussion. Schubert hatte der ersten Aufführung der Euryanthe am 25. Oktober 1823 angewohnt und äußerte vor Zeugen, daß die Oper zwar viele harmonische Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie enthalte, dieser überhaupt entbehre, was er Weber in der Partitur nachzuweisen bereit wäre. Da man ihm darauf entgegnete, Weber habe teilweise seinen Stil verändern müssen, weil die musikalische Kunst neue Bahnen einzuschlagen begonnen und von nun an durch schwere Massen gewirkt werden müsse, meinte Schubert: »Wozu denn schwere Massen! Der Freischütz war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit, in der Euryanthe aber ist wenig Gemütlichkeit zu finden.« Dieses Urteil, wenn es wörtlich und zwar ganz so ausgesprochen wurde, beweist, daß Schubert der Opernmusik nur vom absolut musikalischen Standpunkt, nicht in ihrem notwendigen Bezug zu Wort und Handlung des Dramas zu beurteilen vermochte. Weber, dem Schuberts Aussprache zu Ohren kam, soll gesagt haben: »Der Laffe soll erst was lernen, bevor er mich beurteilt.« Hierdurch begreiflicherweise aufs tiefste verletzt, nahm Schubert überdies erst 27 Jahre alt, aber bereits Komponist von nahezu einem Dutzend Opern, die Partitur von »Alfonso und Estrella« unter den Arm und begab sich zu Weber, um diesen zu zwingen, daß er mit gleichen Waffen gegen ihn kämpfen wolle. Nachdem Weber die Partitur durchgegangen, kam es auf Schuberts Urteil über die Euryanthe zu sprechen, und da dieser bei seiner Meinung blieb, entgegnete er ihm gereizt: »Ich aber sage Ihnen, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt.« (Weber meinte, Alfonso und Estrella an Schuberts Erstlingsoper.) Später sahen Weber von harten Urteil über dieses Werk stillschweigend zurücknehmen, indem er es zur Empfehlung des Hofrat *Morel* im Hoftheater zu Dresden zur Aufführung bringen wollte, wozu es jedoch aus naheliegenden Gründen nicht kam.

Mag dem nun wie es wolle, so ging eben die damalige Zeit bereits mit einer Erscheinung schwanger, von welcher Schubert und seine Zeitgenossen keine Ahnung hatten, mit der Wiedererweckung und Neubegründung der Glückschen Manier auf dem Boden der deutschen Romantik. Das erste Werk dieser neuen Richtung, welche den Dresdnern später einen so großen Kampf der Geister erregen sollte, war eben schon Webers Euryanthe, die gerade darum selbst von Musikern im Range Schuberts verkannt und mißverstanden wurde. Hätte Schubert durch längeres Leben sich mit den stets unerbittlicheren Forderungen des Zeitgeistes vertraut machen können, er wäre als geborener Romantiker sicherlich an die Spitze dieser Richtung getreten, und seine Innerlichkeit, Reinheit und musikalische Tiefe würde diese vor den Ausschreitungen bewahrt haben, welche die Achillesferse des Wagnerschen Musikdramas bilden.

Nach »Alfonso und Estrella«, welche Oper zu seinen Lebzeiten nie zur Aufführung kommen sollte, komponierte Schubert die Musik zu dem Drama »Rosamunde« von Wilhelmine Chezy (der Dichterin der Euryanthe), welche neue Romanze, verschiedene

Oboe, Flöte und andere Orchestersätze erhält, erweitert sich erst Schubertsche Perlen befinden. Bei der ersten Aufführung und den paar folgenden, die das langweilig belassene Drama erlebte, ward als Ouverture mehrmalig genug die zu »Alfonso und Estrella« gespielt, was wieder auf große Skrupel Schuberts in Bezug auf dramatischer Charakteristik nicht schließen läßt. Sie gefiel so außerordentlich daß sie, wie Jos. Hüttenbrenner berichtet, zweimal wiederholt werden mußte nicht viel weniger die ganze Musik, wie denn überhaupt Schubert sich diesmal eines freundlicheren Entgegenkommens zu erfreuen hatte, als dies bei seinen früheren dramatischen Versuchen der Fall war. Bereits machte sich nämlich eine Phalanx von Schubertianern bemerkbar, welche es als eine Ehrensache betrachteten, für den genialen Tondichter in die Schranken zu treten. Dagegen legte die öffentliche Kritik die harmonischen Freiheiten und Neuheiten, welche uns jetzt bei Schubert ganz besonders entzücken, damals vielfach als Bizarrerie aus. Natürlich, die Kritik müßte ja einmal eine starke Ausnahme von der Regel gemacht haben, daß sie der Entwickelung der Kunst mehr hinderlich als förderlich ist, — wenn Mozart, Beethoven und Weber!

Auch Schuberts zweite große Oper »Fierrabras«, deren Textbuch 1823 im Auftrag der damaligen Hoftheater-Administration Barbaja von Jos. Kupelwieser verfaßt wurde, ist wieder wie noch unseres Wissens nach seinem Tode zur Aufführung gelangt. Auch diesem Werk leidet an der Hinfälligkeit des Textes, und ein Versuch, es auf der Bühne zu halten, würde aus diesem Grunde vergeblich sein, auch wenn man mit durchgreifenden Änderungen oder Kürzungen helfen wollte. Nur einer einzigen von Schuberts musikalisch-dramatischen Arbeiten mühte das Glück Leben und Ruhen verleihen, — leider wieder erst nach seinem Tode, wir aber wissen alle, welch ein Schmuckkästchen voll entzückender Melodieen wir an dem Einakter »Der häusliche Krieg« (von seinem Dichter, Castelli, »Die Verschworenen« betitelt) besitzen. Die erste Aufführung erlebte das anmutige Werk in Frankfurt a. M. am 29. Aug. 1861; dann folgte erst das Hofoperntheater in Wien dem guten Beispiel am 19. Oktober desselben Jahres, München (Hoftheater) im Jahre 1864.

Von der Niedergeschlagenheit, welche sich des Tonsetzers gerade in jener Zeit bemächtigte als er eine Oper um die andere vergeblich an den Mann zu bringen suchte, gibt ein Brief, den er an den Professor Leopold Kupelwieser (den Bruder des Joseph K., welcher ihm den Text zu »Fierrabras« verfaßt hatte) schrieb, ein wahrhaft erschütterndes Zeugnis. Es heißt in demselben: »Denke Dir einen Menschen, dessen glühendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz den Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender unglücklicher Mensch ist? Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr, so kann ich jetzt wohl alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh' hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet nur neu den gestrigen Gram. So freude- und freundlos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte. Leidesdorf (Kunst- und Musikalienhändler in Wien, mit dem ich recht genau bekannt geworden bin, ist zwar ein wirklich lieber und guter Mensch, doch von so großer Melancholie, daß ich beinahe fürchte, von ihm mehr als nur viel in dieser Hinsicht profitiert zu haben; auch geht es mit seinen und seinen Sachen schlecht, daher war nie Geld haben. Die Oper von Deinem Bruder (der nicht sehr wohl tat, daß er vom Theater weg ging) wurde für unbrauchbar erklärt und mithin meine Musik nicht in Anspruch genommen. Die Oper von Castelli: Die Verschworenen ist in Berlin, von einem dortigen Komponisten komponiert, mit Beifall aufgenommen worden. Auf diese Art hätte ich also wieder zwei Opern umsonst komponiert.«

Aus diesem Unglücksbrief, der jedem nicht ganz Gefühllosen das innigste Bedauern mit dem vom Schicksal hart verfolgten Tonsetzer erregen muß, geht nebenbei von tiefen Ernst und von Freundschaftsbedürfnis hervor, von welchem auch sein Lebensgang so manches rührende Zeugnis gibt. Daß er keine von seinen Opern zur Aufführung bringen konnte, brachte ihm außer der materiellen Not noch den fast noch größeren künstlerischen Nachteil, daß ihm dadurch versagt war, ihre Wirkung auf die Zuhörer in dramatischer und musikalischer Richtung zu beobachten und sich dadurch als dramatischer Komponist zu bilden, von Stufe zu Stufe an solcher zu steigen. Mozart genoß die praktische Schule des Theaters vom zwölften Jahre an, den armen Schubert schloß das Schicksal alle Thüren des Musentempels zu. Und doch deutet schon der starke Drang, Opern zu komponieren, der sich frühzeitig bei ihm entwickelte und trotz aller traurigen Erfahrungen kurz vor seinem Tode noch einmal regte, darauf hin, daß er bei ähnlicher Erziehung wie derjenige Mozarts war, auch ein großer Opernkomponist geworden wäre, — an der Grundbedingung, der Melodie, hat es ihm wahrlich nicht gefehlt!

Jedes scheint von unleugbaren dramatischen Talent, wie es sich im höheren Sinne in den schon genannten Liedern äußerte, mit großem Glück sich auf dem Gebiete der geistlichen Kantate getummelt zu haben. Eine solche schuf er meines in der

gründlichste gediegene Durcharbeitung mit abgerundeten Operntexten in alter Weise schon dadurch gegeben, daß niemand von unserer Umgebung etwas davon erfahren hatte, kurz bevor er die Schauspiele in Angriff nahm. Sie betraf Lazarus oder die Feier der Auferstehung, ist gedichtet von Aug. Hermann Niemeyer (geboren 1754 in Halle an der Saale, wo Schubert 1828 starb und verfaßt in drei Abteilungen, von Schubert „Handlungen" genannt. Der Schluß des zweiten Teils und der ganze dritte fehlen, vermutlich hat diesen Schubert eben nicht komponiert. Da nur das Werk noch recht bekannt ist, so kommt Ambros' Urteil darüber in folgendem kurz zusammengefaßt: In der ganzen Behandlung nimmt der Textdichter entsprechend der ernsten Fassung eine betrachtende Stellung ein, und bewundernswert ist die Meisterschaft, womit Schubert, den Sinnen der Ihm stets zufließenden Melodie hingegeben, dem Genius der Ästhetik, von dem die Dichtung ausgeht, durch freie poetische innere Behandlung Rechnung trägt, also gleichsam gesperrtsatzmäßig der modernen Sprechgesangsweise vorarbeitend. Ein tief ergreifendes Interesse ist die große Szene, in welcher Jemima, die auferweckte Tochter des Jairus, welche der Dichter sehr unpassend in die Handlung eingeführt hat, dem Lazarus zu seinem Troste Zeugnis von ihrem Tode, ihrer Himmelfahrt und Auferstehung gibt. Von erhabener Wirkung ist auch der kurze Grabgesang mit seinen dumpf dröhnenden Pauken, womit der zweite Teil beginnt. Die Kulminationen dramatischer Steigerung vollzieht in Schuberts ganzem Schaffen nur der Konzertsaal, und der darauf folgende Arie der auferweckten Tochter, wo sich ein reicher Schluß zeigt, ist

Es ist erfreulich konstatieren, daß nunmehr der Teil nun so empfindliche Lücke in der Entwickelung unserer Tonkunst, als welche er unseren Schubert der seit Beethovens Tode vor Jahr früher erfolgten Hingang so besonders fühlen war, damit entrückt. Diese Behauptung ist unwiderleglich dadurch dokumentiert, daß seine erstaunliche Produktionskraft gerade in seinen letzten Lebensjahre ihren Höhepunkt erreichte und zwar nicht in quantitativer Hinsicht, indem die Kompositionen dieses Jahrganges die meisten früheren an Intensität des Inhalts übertreffen. So gehören diesem Jahre außer vielen Kirchenwerken die wunderbare große C-dur-Symphonie, Messen, Vorgesänge, das C-Quintett und außer vielen anderen Liedern ein Teil der als „Schwanengesang" erschienenen Sammlung an. Berücksichtigt man dabei, daß auch das Verlagsgeschäft noch gesteigertes war, indem es an Instrumentalwerken die Streichquartette D-moll und G-dur, an Liedern die „Nachtlieder" und die ganze „Winterreise" brachte, so ist der daraus entspringende Gedanke, daß der große Genius gerade zur Zeit mächtigster Entfaltung jäh dahingerafft wurde, nur geradezu niederschmetternder. Im Todesjahre war es auch, daß der beschränkte und in Verfolgung seiner materiellen Lage schwerfällige Kunstler sein erstes und letztes eigenes Konzert selbstverständlich mit eigenen Kompositionen, gab, im Saale des Musikvereins am 26. März 1828. „Der Saal war überfüllt und der Erfolg der hier nicht genannten Kompositionen, ein so glänzender, daß die Wiederholung des gelungenen Versuches zu geeigneter Zeit beabsichtigt wurde." Das Schicksal aber sprach sein Donnerwort: „Zu spät!" Die letzten nachgelassenen Schubert-Konzerte hatten nur mehr den Zweck, durch ihren Ertrag die Kosten für sein Grabmal zu decken. Ebenso schmerzlich erging es ihm mit dem Verlag seiner Werke. Die Anträge auswärtiger Verleger, wie H. A. Probst in Leipzig und J. B. Schotts Söhne in Mainz drangen noch in sein Sterbejahr zusammen mit der wohlbegründeten Hoffnung, in absehbarer Zeit ein gutsituierter Mann zu werden, ging er nicht eher selbst im September 1828 noch dringlich seiner „Winterreise" eine bessere Aufnahme zu erleben, seinen letzten Tagen entgegen. Am 6. dieses Monats schreibt darüber sein Freund Jenger einer Frau in Graz, welche Beide zu einem Ausflug dorthin eingeladen hatte:

„Unseren Abends habe ich den endlich in Hagenauer getroffen und kann ich Ihnen, liebe gnädige Frau sagen, daß Freund Schwanauer (dessen Spitznamen meinte er sich wegen seiner Dicklichkeit gefallen lassen) in kurzer Zeit eine Besserung seiner Finanzen erwartet und mit Zuversicht darauf rechnet, und schon deswegen, er auch unverzüglich Ihrer gütigen Einladung folgen und mit einer neuen Operette von seiner Hand Ihnen in Graz aufwarten wird. Der Ausflug müsse aber aufgegeben werden, denn der „Winterreise" zweiter Teil, welcher aus der Klemme helfen sollte, war fertig geworden, ohne daß das bedeutende Werk Schuberts finanzielle Ebbe abgehalten hatte. Und noch im Oktober erhielt er von J. B. Schotts Söhnen einen neuen Absage- und Ausredebrief, worauf Verleger sie nicht verlegen sind, er mag den armen Kranken nicht anderlich aufgerichtet haben.

Chrysander †.

Am 4. September ist *Friedrich Chrysander* gestorben. Ein Menschenleben war uns dem nicht viel zu verlieren haben. Schon unter die Lade selber hinaus hat er noch in unserer Nationalliteratur einen Ehrenplatz dadurch erobert, daß er in die Reihe der berühmten deutschen Biographen getreten ist. Was an einem Musikdrama oder einem Virtuosen der Kunsthistoriker Jenes, was unter den Musik-

historikern Winterfeld an Gabrieli, Spitta an Bach, Jahn an Mozart gemessen haben, das letztere Chrysander an Händel durch seine mehrbändige, noch unvollendete Biographie dieses Komponisten, deren Anfang nun schon fast ein halbes Jahrhundert zurückreicht (1858ff.) Seinem Helden aber widmete er auch über die Biographie hinaus noch reichliche Arbeit und Huldigung. In erster Linie steht hier eine Art von Leistungen, die viel Streit und Verdruß gegeben hat und lehrreich für Prinzipienfragen des Kunstlebens überhaupt ist. Händels meiste Oratorien waren nämlich von vornherein nicht so genau aufgezeichnet und ausgeführt, wie man heutzutage musikalische und andere Werke aufzeichnet und den sie wiedergebenden Künstlern genau vorschreibt. Dazu war schon ihre Produktion zu hastig und die Klasse der Reproduzierenden damals im Gegensatz zu heute viel zu selbständig musikalisch gebildet. Den Sängern und dem Organisten ist da vieles nur angedeutet, das sie nach ihrer Individualität freier auszuführen hatten. Dazu kam noch, daß viele dieser Oratorien überhaupt mager instrumentiert waren, wenigstens gegenüber dem heutigen Geschmack. Das gab nun Anlaß zu verschiedentlichen Neubearbeitungen. Unter diesen vertreten die von Robert Franz, dem feinfühligen modernen Liederkomponisten, die Auffassung, daß wir den alten Meister so hören sollen, wie er es für unser Gehör gemeint hätte. Chrysander hingegen vertritt den historischen Standpunkt des getreuen Wiederherstellens der für damals gemeinten Formen. Das ergab langwierige Bemühungen und Gegenbemühungen und Streitigkeiten, als Beispiel erwähnen wir die Aufführung des Händelschen »Herakles« nach Chrysander in Mainz, ich glaube 1894. Die in den letzten Jahren zu Berlin herausgebrachten Wiedergaben solcher Oratorien waren unseres Erinnerns zum Teil ebenfalls chrysanderisch.

Innerhalb der merkwürdigen Renaissance der Musik des 18. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert hat Chrysander für seinen Meister noch Vielfaches gewirkt. Zuerst war es der Historiker Gervinus, der auf Händel nachdrücklich hinwies. 1856 verband er sich mit Chrysander u. a. zur Gründung einer Händel-Gesellschaft für eine vollständige und zuverlässige Händel-Ausgabe. Bald nach dem Beginn dieser ging den Unternehmern trotz persönlicher Opfer von Gervinus der Atem aus. Chrysander erwirkte vom letzten König von Hannover eine Jahressubvention. Das half einige Jahre weiter, zumal durch Chrysanders opferwillige Besorgung der Stich- und Druckarbeiten. Dann stellte die preußische Verwaltung des Welfenfonds jene Subvention ein, und 1871 starb der einzige getreue Kamerad, Gervinus. Chrysander verkaufte, was er von eigenem Hab und Gut verkaufen konnte, edierte weiter, und nun liegt seit 1894 die hundertbändige Ausgabe fertig vor.

Auch das ist ihm nicht zu vergessen, daß er der immer so gut das von anderen verschmähte Nötige zu treffen wußte, dreimal je eine musikalische Zeitschrift herausgab oder herausgeben half, die dann wieder einging. An zahlreichen anderen Ausgaben und Forschungen des Verstorbenen müssen wir nur eben vorbeigehen. Wenn heute die Musikwissenschaft sachlich und gesellschaftlich so gefestigt dasteht, wie es zu Chrysanders Zeiten für diesen wäre zu wünschen gewesen, so ist wahrlich nicht bald ein Mann daran so wirkungskräftig beteiligt, wie dieser typische stille Privatgelehrte, der nun sein 75jähriges Leben in seinem weltfernen Bergedorfer Winkel bei Hamburg beschlossen hat. H. Schm.

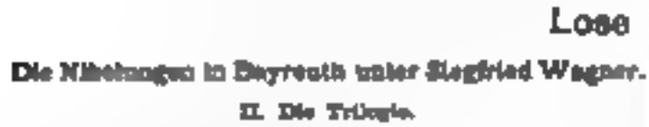
Lose Blätter.

Die Nibelungen in Bayreuth unter Siegfried Wagner.

II. Die Trilogie.

Ich kann mich bezüglich der Trilogie selbst kürzer fassen, weil ich das Prinzipielle beim Vorspiel zu erörtern hatte.

Im Vorspiel der Walküre fiel auf das Sausen des Sturmes während des Tonkomplexes auf A und vor den Takten



— in den Aufführungen, denen ich in Köln und Leipzig beigewohnt habe, hatte man sich diesen Sturm — ich darf wohl sagen aus absoluter Unachtsamkeit — geschenkt. Und was für eine Wirkung erzeugt dieses Heulen des Sturmes!

Hunding war Herr *Heidkamp* aus Köln, Siegmund Herr *Burgstaller* Siegfried, Frau *Wittich* aus Dresden.

Der zweite Akt brachte, wie *Wagner* in seinem Briefe an *Liszt* vom 4. Okt. 1855 für den Fall, daß jede Intention mißkannt verstanden werde, vorausgesagt hatte, »eine Erschütterung hervor, der nichts Dagewesenem gleiche. Beide Katastrophen, die Umkehr des Willens Wotans, und der Ungehorsam Brünhildens aus Liebe wurden verständlich. Die erste kann das nur werden, wenn man die Fricka versteht. Und Frau *Rose Ilka* brachte diese Fricka zum Verständnis. Fricka ist die hehre Göttin, die das konservative Element der Sittlichkeit vertritt und für ihr gutes Recht kämpft, nicht aber, was sie bei z. B. Sängerinnen, die ich bisher in dieser Rolle gehört, war die keifende kleinliche eifersüchtige Ehefrau. Infolgedessen wirkt die Selbstvernichtung Wotans in ihrer vollen, übermäßigen Furchtbarkeit, während Wotan, wenn man Fricka, und damit den Grund der Willensumkehr Wotans nicht versteht, eigentlich nur komisch herauskommt. Hie Bayreuth — hie Opernbühne. Ähnlich war Brünhilde nicht die gutmütig schwache Mitleidige, die sie sonst ist, sondern sie verstand auf der einen Seite Wotan, fühlte aber auf der anderen Seite, daß die Weltordnung das nicht wollen könne, trotzdem sie den Rechtsgrund nicht verstand und auf sich diesen nehmen, aber fühlenden Gefühls

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Mann, der verstanden war, die Massen, sondern sich dabei oft überdrehen durch aufführen konnte. So hat er, der kein Latein verstand, zum ersten [illegible] Studenten, dem am Geist weich, in wahrhaft alten Bedeutungen gebrauchten Recept zum Componieren um Deutsche zu übersetzen. «Der Student versprach es, gab aber dafür die Komposition seiner Kraftgedanken zurück und bevor sich noch das Orchester unterrichtet und manchmal wenn der Herr Kapellmeister auf einer nahegelegenen Mühle, wo er sein [illegible] Lehrerstunde hatte den Versuch zu machen wurde. – Im übrigen wird Stamitz von allen diesem Gewährsmann geschildert als ein sehr schlagfertiger gefälliger und beschaulicher Mann der seinem Verdienst auf eine milde Weise anerkannte, war es der wahre Künstler anerkennen muß und noch gegen die Schwächen und weniger Gebildeten in der Kunst eine Geduld und Nachsicht bewies, wie es nur einem bei Künstlern gebildeten haben. Als Komponist, heißt es dann weiter, hat er zwar keine große Epoche gemacht, indessen hatte er doch auch seine Schüler und nicht nur in Rabaud [illegible] sondern auch in späteren, ihrem Symphonisten, Komponisten verschiedene beinah viele Verehrer, sondern er gewann sich sogar die besondere Gunst des Berliner Hofes, der mit ihm im Jahre 1750 einen Vertrag einging demzufolge ihm der König jede für ihn gedruckte und ihm eingesandte Komposition honorierte. Eine eigentümliche Vorliebe hatte er bekundet für sportmäßige Musik und so sprach er auch immer von seinem großen Werk, das er mit Begleitung von Trommeln, Kanonen etc., aufführen wollte und, wie wir heutzutage können, auch aufführte. Es war dies [illegible] 1757 ein Akt voller virtuoser und großer Chöre und Instrumentalmusik vor Arien Duetten und Chören, die in Nürnberg mit Detonationen [illegible] Feuerwerken und sogar mit Kanonen zur Aufführung kam. Über sein Spiel auf der Viola d'amour erfahren wir daß es so rein, so ausdrucksvoll schön sprechend daß es schon deswegen eine wahre Wonne war ihm zuzuhören. Dann war er ein überaus [illegible] großer Spieler der mit seinem gelehrt und begeisterten Hand die Singerei nicht weniger als gute gebildet war. Dinge ausführen konnte, die ihm wohl in solcher Kunst nachgeahmt wird. Er setzte er den Zeigefinger auf [illegible] der A Saite der Violine, hob den Bogen und machte [illegible] folgende Figur

Aber mit Recht hatte der gute Stamitz nun an mit Unbemerkte zu kämpfen, mit einer starken Befangenheit und Ängstlichkeit, wenn er als Solist seinen Instrumenten auftrat. In jüngeren Jahren war dieses Übel sogar von Dauer, so daß man wohl als [illegible] bezeichnen kann. Da erzählt uns der [illegible] mehrfach herangezogene Gewährsmann gar drastische Dinge. Als Stamitz zum erstenmale in Begleitung der Mannheimer Kapelle unter der Direktion *Joseph Haydns* [illegible] spielte heißt es da, wurde er vom Ehrgeiz gegen die Mitglieder derselben und besonders gegen deren Anführer von einer solchen Herzensangst befallen daß er während des ersten Teils des Konzerts einige Male den Konzertsaal verlassen mußte. – Nach Überwindung dieser quälenden Schüchternheit allerdings habe er dann die volle Zuversicht und Gemütsruhe bewahrt. Nun, und diese hat er später vermutlich auch einer wenigstens äußerlich nicht mehr störenden Umgebung erlangt, andernfalls er nicht gerade als Virtuose der Kapelle hätte zu vorstehen haben können, das er allerdings wenig. Denn als oder Virtuose Stamitz sind unsere Meister mit seiner Viola d'Amour zu sich zum Plätzchen in der deutschen Literatur. Kein anderer als der gemütl und humorvolle *Jean Paul* weiß seinem Spiel und seiner Musik eine bedeutsame Rolle in seinem «Hesperus, [illegible] Worte zu, daß dem [illegible] der Herzen der deutschen Frauenwelt im Sturme gewann. «Stamitz singe, so heißt es da von einer seiner Opernarien, das er in seinem Gartenhause zur Aufführung brachte, «nach seinem dramatischen Plan den sich nicht jeder Kapellmeister entwirft [illegible] stimmlicht aus den Augen in das Herz wie aus Adagios in Adagios dieser großen Komponist geht in immer tragischen Krisen um die Brust, in der ein Herz ist, bis es sie endlich zerreißt und seine Entzückungen anschlingt.

«Musik mit Artillerie»

Let rebellion it murder. Es ist so immer gewesen im Leben, wie in der Kunst. Ein Nebeneinander scharfer Gegensätze, ist auch ein Übereinander [illegible] durchaus. Heute regen die Naturalisten mit den Symbolisten und Abgeordneten um die Palme. Vor hundert Jahren waren es die erfahrungsgemäßen Schulmeistergrößen und das über [illegible] Wirksamkeit den Rücken wendenden Romantiker vom Schlage eines *Novalis* und *Kleist*, die die Gegensätzlichkeit in der Dichtkunst verkörperten. Und in der Musik war es nicht viel anders. Denn die Klassiker waren so unerreichbar doch auch unerreichbar. Da standen sich Kraftmeier [illegible] und Süßlinge gegenüber. Letztere waren natürlich darauf aus das lag in der Natur der Dinge. Die Musik galt als die romantischste aller Künste. Aber [illegible] dessen der Gegner des Lebens und im Schoße des Grauen geboren genannt – hatten sprach an Verlorenheit Schuld gemacht. Nicht von *Formen* zum Leben, nur *Verlust* die Noten mit der Wurzel heraus [illegible] Adam aus der [illegible] «Entwahr Phrasen und Phrasen hat man weiter nichts, sprach er zu Adagio spielte und [illegible] [illegible] nur dem Spielen Theaters auf [illegible] – Nicht selten aber [illegible] man diese Empfindsamkeit gepaart mit Kraftmeiertum in einer einzigen Brust. In [illegible] man in Hesperus von *Jean Paul* wo dieser Dichter die Kunst eines [illegible] (gest. 1787) als Virtuosen der Viola d'amore und Komponisten charakterisiert, und stellt dem der besondere Vorliebe dieses Meisters für gefühlvolle Musik gegenüber der [illegible] ja auch einer Art Kantate mit Begleitung von Trommeln und Kanonen [illegible] das Leben gerne hört. Aber hier scheint der Artillerie- doch immer nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Ganz anders dagegen verfuhr ein gewisser *Abbé*, der damit auf seine «Musik mit Artillerie», wie man sie nannte pflegt, streute. Da finden wir in den Akten der Königl. Kapelle zu Dresden unter anderen Berichten über zur Aufführung gelangte Werke [illegible] von *J. J. Fröhlich* von *Rochlitz* einen solchen vom 30. Juni 1811 datiert, den wir unseren Lesern nicht vorenthalten möchten. «Das genannte *Abbé* heißt es da, der sich bald für einen [illegible] bald für einen [illegible] [illegible] Offizier ausgab, [illegible] am 21. April in Torgau eine [illegible] Vorstellung des Krieges eine eigens dazu verfertigte Ouverture von *Prof. Schulz* aus Weimar und eine Anzahl an sich selbst mit Kanonen begleitet an

Alte Musikliebhaber in Trier und mehrere die Stelle der Kanonen vertretende Böller wurden von ihm zu diesem Behufe in Requisition gesetzt, und der Virtuose machte viele Vorrichtungen, um in einem dazu bestimmten großen Saale zugleich die Musik und die im Hofe befindlichen Artilleristen dirigieren zu können. Das Konzert nahm dann seinen Anfang. *Beckx* begann nämlich mit einer sehr hübschen Baßstimme eine der bekannten Oden von Schillern. Die von ihm dazu verfertigte Melodie war sehr unpassend zum Text, und Böllerschüsse knallten bei jeder seiner Meinung nach ausgezeichneten erhabenen Strophe vermutlich um das Zuhörer auf die poetischen Schönheiten aufmerksam zu machen. Dies war der Operetta. — Nun folgte der Monolog mit obligaten Kanonen. *Beckx* war Dichter Komponist und Sänger zugleich. Vom poetischen Wert dieser Arie und von der Wirkung, welche die Aufführung hervorbringen mußte, kann man sich aus folgenden Strophen, welche den Anfang der Arie enthalten, einen Begriff machen.

Ihr guten Bürger dieser guten Stadt (Ein Schuß.)
Wie glücklich bin ich heut
Kunst ertönt mit entzückender Luft gefüllter Grausen!)
Daß ich so vortreffliche Männer (rauschender Lauf der Musik)
an diesem Tage (ein Knall!) vor mir sehe etc.

Endlich kam das Hauptstück, dessen Komposition in ihrer Art nicht übel war bedenkt man aber, daß gleich nach der Ouvertüre das beständige Feuern von Böllern mit dem Gekrache von 110 Granaten vermischt, die in einem mittelmäßigen Saale losgingen, so wird man leicht begreifen, daß die Musik ganz überhört wurde und daß die Zuhörerinnen sich nicht zum Besten befinden konnten. Einige Damen hielten es daher für billig und recht, in Ohnmacht zu fallen. Andere hielten sich die Ohren zu, und nur Wenige hatten Kraft genug, den Lärm auszuhalten. *Beckx* hielt diese Äußerungen vermutlich für Unzufriedenheit mit dem schwachen Lärm und verstärkte ihn von Augenblick zu Augenblick so daß man sich am Ende auf einem Schlachtfelde zu befinden glaubte. Ein großer Teil des Publikums wußte nicht, ob dieses Knall-Konzert wirklich Beifall verdiente oder nicht es ward daher applaudiert als es zu Ende war. Ein zweites aber fand keine Zuhörer. *Beckx* soll bemerkt haben, daß er nicht Verstandesstrenge Männer statt der Böller habe finden können, um den Effekt zu verstärken. In Coblenz und Namur sahen die Zuhörer beim Anfange der Ouvertüre davon: »Anzuschauen aber ist wahrhaft unser Ohrenzeuge: hat der Mann so viel Freude an seiner Kunst, daß er überall Geld ausstreut, um nur den Krieg, den er dem Gehör ankündigen scheint, nicht aufgeben.«

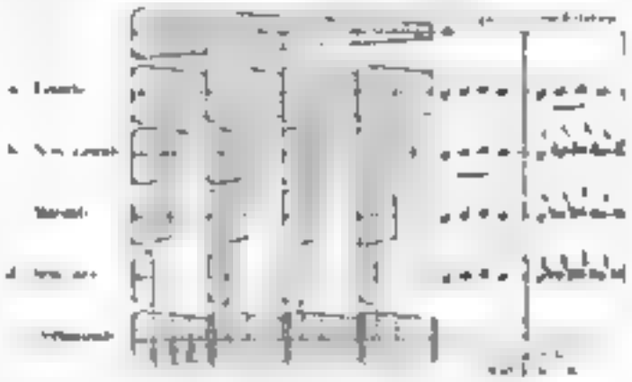
Otto Schmid.

Etwas vom Anschlag

Eine große Unklarheit herrscht über die Anschlagsarten beim Klavierspiel. Ich meine damit nicht den Anschlag, der einen Ton bald singen, bald sprechen, bald stürmen, bald schmeicheln, ihn wohl gar anschwellen läßt. Wie diese mitgeteilten Unmöglichkeiten, die zum Teil auf Suggestion beruhen, zu stande kommen, ist Geheimnis des Genies, vielleicht so sehr Geheimnis desselben, daß es sich desselben selbst nicht bewußt ist. Ich meine nur jene Anschlagsarten, die jeder halbwegs musikalische Mensch richtig lernen kann, die aber leider vielen Spielern, und Gott sei's geklagt auch manchen Klavierlehrern gar nicht völlig bekannten Land sind. »Wenn ein Bogen über den Noten ist, so sollen diese gebunden gespielt werden, wenn Punkte darüber, so müssen sie Stoßweise vorgetragen werden«, das ist gewöhnlich das ganze Wissen. Eingehend wird die Sache selten behandelt, und selbst Virtuosen können oft kein ordentliches Legato spielen. Die Erklärung dafür liegt in dem Umstande, daß das Klavier nicht recht geeignet ist, auf ihm die Anschlagsarten gründlich zu erlernen. Man muß schon ein anderes Instrument zu Hilfe nehmen, welches glücklicherweise auch vorhanden ist.

Ein genialer Amerikaner, Mr. *Virgil*, hat nämlich ein Technikklavier erfunden, das »Virgilklavier«, das wie kein anderes Instrument geeignet ist, klarheit über die erlernbaren Anschlagsarten zu bringen. Es hat für den genannten Zweck gegenüber dem Pianoforte den Vorzug, keinen in Bezug auf seine Dauer unbestimmten Ton, sondern nur einen scharf abgegrenzten, kurzen Schall, Click, hören zu lassen; dieser Click nicht nur beim Niederschlagen der Tasten sondern auch beim Loslassen derselben zu erzeugen. Gerade das letztere ist beim Studium der Anschlagsarten äußerst wichtig, wie wir uns folgendes sehen werden.

Zur Versinnlichung der Anschlagsarten bedient sich *Virgil* folgender Zeichnung



Wollen wir Legato spielen, so darf, wie die Zeichnung lehrt, zwischen den einzelnen Tönen nicht die geringste Pause sein. Ton folgt unmittelbar dem Ton d. h. in Augenblick, da die eine Taste losgelassen wird, muß die andere Taste angeschlagen werden, was, wenn auf dem Technikklavier ausgeführt zur Folge haben muß, daß jener Click, der beim Verlassen einer Taste entsteht und den wir nach *Virgil* Aufschlag nennen wollen, mit dem andern Click der folgenden Taste, der beim Anschlag entsteht und der Abschlag heißt, in einen Click zusammenfallen muß, kurz beim vollkommenen Legatospiel müssen Auf- und Abschlag als ein Click gehört werden. Hierin hat jeder Spieler eine so untrügliche Kontrolle wie sie kein Klavier geben kann. Das Legatostudium an der Hand dieser Kontrolle ergibt aber weiter einen richtigen Grundsatz für die gesamte Klaviertechnik. Wir finden nämlich, daß das geforderte Spiel sehr schwer ist und daß an dem Nichtgelingen meistens nicht der anschlagende, sondern der loslassende Finger schuld ist. Wir wenden nun gewöhnlich unsere ganze Aufmerksamkeit dem Niederschlagen der Taste zu und überlassen es dem die Taste verlassenden Finger, ganz nach Gutdünken mit seiner Aufgabe fertig zu werden. Es ist das Verdienst *Virgils*, darauf hingewiesen zu haben, daß der Aufwärtsbewegung der Finger dieselbe Aufmerksamkeit zuzuwenden ist, als der Abwärtsbewegung. Und wirklich. Wenn wir nach so und so vielen mißglückten Versuchen, ein vollkommenes Legato zu spielen, mit möglichster Schnelligkeit die erste Taste verlassen, so fallen beide Clicks zusammen, unsere Aufgabe ist gelöst.

Wie für das Legatenspiel, so ergeben die Turnhäuser auch für der anderen Spielarten eine genaue Kenntnis. Beim Kreis Legate soll der Turnwart immer Worte behalten und ein Viertel zu genauem einer Person abgeben, um schon deshalb anfangs auf jeden Ton [illegible] und wegen sollte, daß der Abstich genau auf [illegible] der Anstich genau auf [illegible] gelegt wird und dem Ton die gelungt. Beim Martinus das dem Ton der Hölle unter Dauer nennt, während der Chöre auf [illegible] und [illegible] beim Stab etc. das dem Ton nur nach dem [illegible] Teil des durch die Note Angegebenen hält, müssen sie auf [illegible] und [illegible] gehalten werden. Beim Vorsprechen [illegible] den die Töne unterscheiden wollen, muß der Abstich der ersten Töne höher gehört werden, als der Anstich der ersten.

Konservatorium, Lehrerseminare wollen, wenn sie nicht dem ganzen Lehrgang Legate annehmen wollen, mindestens ein Turnhäuschen errichten, um die Anschlagarten daran studieren zu lassen. Daß auch nach anderen Seiten hin das Instrument Vorteile hat, wurde schon von Herrn Dr. Kügel in seinem Büchlein hervorgehoben. E.

Hinter die Kirche.
(Zur Kirche.)

Unter diesem Titel schickt Jenny-Dahl (Übersetzt von Hesse, Berliner Bibliothek in ansprechender Weise einen Kirchenbesuch in Il dient, dem wir folgendes entnehmen. Lieber Freund! Dimmel will ich dir nun wenig davon erzählen, wie der Amtsdiener zur Kirche gehen. Meinetwegen meine Leute und schwören dann ich bin von schwerer geistiger Arbeit [illegible] und schon noch danach, noch mit schweren Augen zu bestätigen. Auch meine von Orthodoxie und moderner Theologie, meinem auf von [illegible] Lyrikmeisterin hinein.

Den Lyrikmeisterin gestern [illegible] wahrlich genug, so daß ich gar ich Gelegenheit gehabt habe, mir meinen alten bekannten Worten Nachdenkungsruhe zu Gedächtnis zu rufen. [illegible] stand, stand er [illegible] den Leuten hinter [illegible] den Leuten hier.

Als [illegible] er wieder einen Teil in den Kirchstuhl und begaben uns auf den Weg, während die Glocken [illegible] noch, was recht [illegible] Lust [illegible] zu haben. Im Figurenzug an. Die Glocken stimmen ja gar nicht [illegible] der klingen gute vergnügt in den Türmen, wenn sie nicht herausgezogen [illegible] und durch langsame Gesangsweise, welche in Zwischenräumen von einer Viertelstunde den Sprachgebrauch bei Tag und bei Nacht ertönen [illegible] ersetzt wird. Normale hat man [illegible] größeren das Herz ergreifender Klang über der Stadt [illegible].

Und weshalb [illegible] ja nur unsere Turmuhr einen Freund. Es würde doch den Direktionen von Lyceen nun, den Kirchengliedern der Kirchhöre [illegible] zu [illegible] und angebracht, den Kirchhöfen [illegible] zu [illegible] [illegible] zu [illegible] und [illegible] den Jubel der Glocken [illegible] Christen [illegible] zu [illegible]. Deshalb ist man in [illegible] Turmuhr so [illegible] gewordene, daß man den Gebrauch der Kirchenglocken in Amerika [illegible] verboten hat.

Hierbei ist man auch [illegible] sich zu [illegible], daß man die [illegible] Kirchen und Synagogen [illegible], die doch oft [illegible] dienen, [illegible] [illegible] [illegible]

Zur Landesitte und Landesehre gehört's auch, daß die Predigt in drei Teile, jeder von einer halben Stunde, zerfallen muß, von denen der erste Teil die »Einleitung«, der zweite Teil »die Auslegung« und der dritte die »Anwendung« bilden muß. Zwischen jeder Abteilung nimmt der Prediger Platz und erfrischt sich gemütlich mit einem Glas Wasser oder zweien, während die Gemeinde wieder einen der schon besprochenen langsamen und auseinandergezogenen Verse singt.

Die Versammlung erhebt sich. Der Organist bemüht sich, all den Lärm mit Hilfe der Königin der Instrumente zu dämpfen. Die Diener und Dienerinnen laufen, wie besessen umher, um mit ihren armen zwei Händen alle die »dubbeltjes« (Zweistüber) und »kwartjes« (Vierteljukes), die ihnen rechtlich zukommen, aufzufangen. Ehrliche Seelen stehen mit ihrem Schilling in der Hand und warten geduldig, bis sie sich derselben entledigt haben.

In der Kirchenthür aber stehen die Mitglieder von »de kerkeraad«, um noch eine Kollekte entgegenzunehmen. Ein schweres Becken — natürlich von Silber — hängt an einer Schnur von der Decke herab und wird nun durch die Hände des Rats ins Gewölbe der Geber hineingestoßen.

Aber damals war es auch ein vielfacher Millionär, der bei dem Silberbecken stand. Und nur so viel will ich noch sagen, könnten wir daheim einen von unseren Millionären dazu bringen, mit einer Büchse an der Kirchenthür zu stehen, dann würde ich auch gerne ihm die Büchse durch eine Schnur erleichtern. Hier spreche auch ich von ganzem Herzen »Hands weed, s'Hands rein«

Anton Bruckner erzählte gern von seiner Prüfung. Sie fand in der Piaristenkirche statt. Professor *Sechter* zeichnete ein Thema von 4 Takten auf, welches *Herbeck*, nachdem *Dessoff* es zu thun sich weigerte, auf 8 Takte verlängerte. Dieses Thema wurde nun *Bruckner* übergeben. Er starrte eine Weile unschlüssig auf das Blatt, und die Prüfungskommission wurde schon stutzig. Dann setzte er sich ruhig an die Orgel und führte das Thema in einer gewaltigen Fuge durch, zum Überfluß noch eine längere freie Fantasie darumhängend. Die Kommission stob auseinander. »Er hätte uns prüfen sollen«, hörte man noch *Herbeck* im Abgehen sagen. So erzählt *Karl Hruby*-Wien in seinen soeben bei Schalk-Wien erschienenen Erinnerungen an Anton Bruckner.

In questa tomba oscura. Die herrliche Komposition dieses Textes von *L. v. Beethoven* ist wohl den Meisten bekannt, und die Konzertbesucher erinnern sich des mustergiltigen Vortrages der Arietta durch die Altistin *Th. Behr*. Nur Wenige aber dürften wissen, daß der italienische Text zugleich von fünfzehn verschiedenen Tonsetzern, meist ersten Ranges, komponiert worden und in einer alten Ausgabe vorliegt. Leider ist auf derselben die Jahreszahl des Erscheinens nicht angegeben, nur der Name des Verlegers, aber es ist anzunehmen, daß die Sammlung aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts stammt und daß der Text gewissermaßen zu einer Preisaufgabe bestimmt wurde. Herzog Friedrich IV von Sachsen-Gotha-Altenburg, ein großer Musikfreund und selbst Komponist und Sänger († 1825), der letzte Fürst des Hauses, in dessen Nachlaß sich die Sammlung befand, hat wohl Veranlassung zu dem Wettbewerb gegeben.

Der vollständige Titel des interessanten Albertums lautet

Arietta
»In questa tomba oscura.«
con accompagnamento
di Pianoforte
in XVIII Composizioni
di diversi maestri
Beethoven, Hanus, Eberl, Himmel, Hofmann, Kozeluch, Paer, Righini, Reutter Father, Sterkel, Tarchi, Weigl, Lanner, Langenlli
(Lipsia presso *A. Kühnel.*)

Reicht auch keine der »Vertonungen« an die *Beethovensche* heran, so bietet doch die verschiedene Art der Auffassung und der musikalischen Ausdrucksweise gewissermaßen eine Charakteristik der damaligen Schule, als deren Vertreter z. B. *Himmel* († 1814), *Paer* († 1839 Paris, Lehrer *Lucas'* und *Weigl* († 1846) anzusehen sind. *Paer* hat sogar zwei verschiedene Kompositionen desselben Textes beigetragen und verschmäht in der einen die damals üblichen Verzierungen nicht. Von denselben macht auch der Italiener *Righini* († 1812) ausgiebigen Gebrauch. *Himmel* dagegen hüllt die Klage in gehaltenen Tönen ein, die einfachste Auffassung zeigt *Sterkel* († 1825) in beinahe choralmäßiger Schreibart, der Stimmung des Ganzen entsprechend, bewegen sich ähnliche Stücke im langsamen Tempo.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12 September. — Die zwei Sommeropern haben ihre Thätigkeit beschlossen. Die im »Berliner Theater« nicht, ohne noch erheblicher durch einen andern Bankrott gestört zu werden, als es kurz vorher durch Herrn *Hartmann* geschehen war. Herr *Bruch* wirkte vor zwei Jahrzehnten als Posaunist in unserm Opernorchester. Begabt wie er ist, komponierte er schon damals eine Oper, die auch — ich glaube in Leipzig — aufgeführt wurde und seitdem vergessen ist. Als er sie mir am Klavier vorführte — seine Finger ermüdeten dabei so wenig wie seine Lunge — sagte ich ihm gleich, daß sie als zu ernüchternde Nachahmung des »Lohengrin« auf der Bühne kein Glück machen würde. Der komponierende Posaunist nahm bei *Bott* Gesangunterricht und fand schnell mit seiner stattlichen Persönlichkeit und mächtigen Stimme eine Stellung bei der Oper. Bald sehen wir ihn in München als Kammersänger. Das Glück lächelt ihm von allen Seiten. Eine viel umworbene Dame führt er als Gattin heim, und als sie stirbt, gewinnt er Herz und Hand einer Gräfin, durch die er mit einem berühmten Herrscherhause verschwägert wird. Mit der Künstlerlaufbahn geht es nun freilich nicht mehr aufwärts. Er verlegt sich nach dem Abgange von der Münchener Oper auf Gastspiele, über die gelegentlich absonderliche Nachrichten bekannt wurden. Jetzt sang er hier nicht ohne einen gewissen Erfolg den »Don Juan« und den »Tell«. Als er diesen wiederholte, ereignete sich, was hier ähnlich noch nicht vorgekommen ist. Der Sänger sei gleich beim Auftreten durch Haltung und Benehmen auf, er schien recht unsicher und machte oft Bewegungen, die seine Rolle nicht verlangte. Das Auditorium klatschte anfangs, als aber das Schwanken zunahm, wurde es unwillig und forderte endlich laut den Schluß der Vorstellung. Der Vorhang fiel, und die Zu-

[illegible] erhalten die Instrumente [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible]

stellung des Grausigen vermochte der Komponist ganze Scenen dadurch nichts anderes zu thun als sich der dramatisch gesteigerten Deklamation zu bedienen. Wie er dies aber uns offenbart wenigstens das eine zu erfreulichen Maße dass er zu denen gehört, die für die Bühne geboren. Die Handhabung des äußeren Mittel des Orchesterapparats und der Harmonisierung wie die Schärfe der Akzentuierung der Textsprache zeugen unleugbar von echtem Theaterblut. Noch fehlt allerdings die seelische Durchdringung. Die thematische Erfindung entbehrt häufigerer Eigenart, und wo an Gefühlsstellen dem Melos sein Recht wird, fehlt diesem originale Prägung. Aber nicht unmöglich, daß sich das bessert, wenn dereinst ein Libretto an das eigene Empfindungsleben des jungen Komponisten appelliert. Vorerst scheint dies genug in den reizenden Tanzweisen (Ländler und Walzer) des Bauern-Abends der Fall gewesen zu sein, die das Ringens auch ohne die Namensnähe gewollten — *Axel Wenz* ist Czeche — nicht an Zweifel läßt. Als eine starke Talentprobe bezeichnet der spanische Text als jedenfalls die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt und wir zweifeln auch nicht daran daß er seinen Weg machte. Nur beeinträchtigt dürfte er dadurch werden. Das schließt die Grausigkeit des Sujets aus. Vorbedingung zu einer Vollendung des Werkes nun ist das Vorhandensein einer auch darstellerisch der Kühle des Bürgermeisters Macht gewachsenen Kraft wie sie uns in Herrn *Schelemanski* zur Verfügung stand. Von dieser Leistung des gefeierten Künstlers könnte man in Wahrheit sagen: sie trug das Ganze. Vielleicht ein wenig zu sehr trat sie gegenüber die Anmut des Frl *Axelf* zurück. Namentlich in der Gerichtsszene (Traum) kam man sich das Verhältnis des Bürgermeisters u. seinem Glauben an die Schuldlosigkeit des Vaters mehrfach stören. Gesanglich war Frl *Axelf* kaum minder vorzüglich wie ihr Partner Herr *Gaines*. Die kleineren Rollen eines Försters, Aktuars, wie die des polnischen Juden (in Traum und Wirklichkeit) fanden durch die Herren *Schindler, Arl* und *Maier* charakteristische Vertreter. Regie und Szene hatten für ihren wie die Ballettscenen Sorge getragen und die musikalische Leitung Schwar war wie immer voller Umsicht und Temperament. O. J. S. Schmid.

Hamburg rüstet sich dazu sein weibliches Kunst zu bilden in weitere Kreise zu tragen. Bestimmt sind in diesen Hinsicht die Vorlesungen von Professor *Emil Krause* deren Zahl in diesem Jahre 24 betragen wird. Lehrige Sänger und Instrumentalisten unterstützen durch ihre Vorträge das Wort des Vortragenden.

— Am Montag den 21. Oktober findet die 1. Hauptversammlung des Ortsvereins für Hamburg statt und zwar im Verein Ernst Seemann zu Gothe statt.

Das schleunigen Organisten und Kantoren dringen vorgeschl und unsere Bestrebungen. Man kann es daher nur den weiten Amtsgenossen im lieben deutschen Vaterland sehr übelnehmen. Der Lehrer ist wohl der einzige Beamte, der nicht zu regt neben seinem viel gestreiften und geschätzten Amte von Verhältnissen an den Wohnungen noch als besonders erschwerende zu thun. Der Schlüssel der Krisis liegt wesentlich nach den Lehrschulen Blättern ein in der Ungenügsamkeit von zum M. zum Kantorat gehen für Pflege des Chorgesanges [illegible] zu M.

Frau Hungerbühler hat [illegible] bei S. Fischer in Berlin eine Schrift erscheinen lassen, in der sie kumulierte Wirksamkeit von Frau *Cosima Wagner* einer scharfen Kritik unterwirft, auf der auch Herr Hofrat *Martin Arendt* [illegible] Leider der [illegible] Professor Herr von [illegible] Herausgeber der [illegible] Nachrichten zu M. gerufen hat veröffentlichte seine Angriffe auf die Staatsanwaltschaft in Mainz. Sind in allen diesen und anderen Angriffen auch nur Bruchstücke von Wahrheit [illegible] in Bayreuth manches [illegible] bedürftig und der wahre Wagner wird [illegible] daß der nicht Vogt Strauß [illegible] sondern [illegible] mit den [illegible] verbunden [illegible] wird.

Besprechungen.

Geistliche Musik.

Vogel, Moritz, Op. 21 Nr. 1. Die Geschichte Bethlehems. Dichtung von *P. Arnold*. Für Soli, gem. und mehrstimmigen Gesang (Chor oder Soli) und Klavier oder Harmonium. Leipzig, Fr. Junne. Part. 2 M. Stimmen à 30 Pf. Textbuch 5 Pf.

Auch Op. 21 Nr. 1 „Die Geschichte Bethlehems" ist ein schönes, dankbares empfehlenswertes Werk, das mit einer poetischen Einleitung („Gebet") für Piano eignet und außer der Deklamation noch aus zwei dazwischen Chören und einem „kleinen Chor und einem Duett besteht. Alles ist zwar einfach und leicht ausführbar aber sehr dankbar gehalten und durch die Schlußnummer ein sehr angenehmes Weihnachtsgabe sein.

Wagner, G. E., *Zwölf Chöre.* Vorspiel für die Orgel zum gottesdienstlichen Gebrauch wie zum Studium an Seminaren. Wernigerode, C. H. Nestel. 2 M. 50 Pf.

G. E. Wagners 12 Chöre-Vorspiele sind eine gute ausgesprochene nicht zu schwere Gabe für angehende wie andere Organisten. Bemerkt sei noch, daß den einzelnen Nummern der Jahreszahl ihrer Entstehung beigegeben ist.

Wagner, Hans, Op. 10. Te Deum für gemischten und „oder Männerchor, Soli, Orchesterbegleitung (ad libitum) und Orgel. Partitur. Chr. Friedr. Vieweg. [illegible] M. Chorstimmen à 15 Pf. Orchesterstimmen à 30 Pf.

Das [illegible] Werk [illegible] *Hans Wagner* (gest. 19. Dezember [illegible] in Schönebeck a. E. Seine Neue Chöre [illegible] in Wien [illegible] aufgeführt, wo man [illegible] Werk [illegible] (Leipzig) [illegible] Texte in prächtiger Weise gewählt sind. An den Chor werden zu große Schwierigkeiten nicht gestellt, ebenso an die Instrumente (Violinen, Viola, Cello und Contrabass) nicht, und doch ist das ganze von einer gediegenen Schönheit und Feierlichkeit, die das Opus zu einer wertvollen Bereicherung unserer Kirchen-Literatur machen.

Weitgarst, Reinhold, Choralbuch für höhere Lehranstalten und Kirchenchöre. 58 geistl. u. weltl. Gesänge für gemischten Chor (Sopr. Alt. Ten. Bass.) Männerchor. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg. 60 Pf.

Aus einem örtlichen praktischen Bedürfnis [illegible] den vorliegenden gesucht 58 Gesänge zur [illegible] zu haben, hat sich *Reinhold Weitgarst* [illegible] Lehrer am Progymnasium zu Sperenberg, gemacht [illegible] Die Auswahl von Melodien und Texten ist [illegible] Sopran, Alt und Tenorstimme [illegible] Tiefe und Höhe [illegible] Die Anordnung hat [illegible] welchen Wert, [illegible] machen [illegible] höheren Schule die Kalauer [illegible] sollen, [illegible] Tiefen und Höhen Mangel ist. Die Bearbeitung [illegible] leicht [illegible] aber und namentlich die dritte Strophe noch [illegible] fünfte [illegible] auch [illegible] den [illegible] Noten [illegible] mehr [illegible] Vorgänge [illegible] Dinge abgesehen, sei zur Sammlung empfohlen. [illegible]

Teichlicher, P., Die [illegible] Lust Motive der Beichtrede und [illegible] vorgetragen. 1. Verlag von P. Teichlicher. Preis Part. 1 M. 20 Pf. Stimmen à 20 Pf.

(Fortsetzung in nächster Nummer.)

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

V. Jahrgang. 1901.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 11. Ausgegeben am 1. Nov. 1901.

Monatlich erscheinen Heft am 15 Seiten Text und 2 Seiten Beilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt: Die Kunst, insonderheit die Tonkunst in ihrer Bedeutung für die Kirche und das Volksleben. Von August Wellmer (Berlin). — Franz Schuberts Wirken und Erdenleiden. Von Prof. Dr. M. Zenger. — Johann Gottlieb Naumann. Von Max Puttmann. — Liste Gäste: Von Münchener Prinzregenten-Theater, Viareggio (Italien), von August Wellmer. — Das Artaria'sche Quartett-Album, ein Komponisten-Wettkampf von B. Widmann. — Richard Wagner und Götze. — Musikalische Rundschau. — Berichte aus Berlin, Dresden, Leipzig. — Kleine Nachrichten. — Briefkasten. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen sind unbefugtes Eigentum der Verlagshandlung.

Die Kunst, insonderheit die Tonkunst in ihrer Bedeutung für die Kirche und das Volksleben.

Von **August Wellmer** (Berlin).

II. Kirche und Tonkunst.

Mit der Reformation beginnt eine ganz neue Epoche der kirchlichen Musik in Deutschland denn erst in der evangelischen Kirche giebt es einen deutsch-religiösen Gesang, der ein unverlierbares Kleinod in der Gemeinde geworden ist. Luther war eine durch und durch poetische Natur und vermöge der heiligen Tiefe und Höhe seiner Phantasie ebenso ein berufener Kirchenliederdichter als ein gottbegnadeter Sänger seiner Lieder. Zum Kirchenliede ward er durch das gottesdienstliche Bedürfnis gedrängt, denn, so vollkommen die Ausgestaltung des römischen Kultus auch war, so abgerundet das gottesdienstliche musikalische Drama in demselben auch erscheinen mochte, es fehlte dem Gottesdienst doch das Wesentlichste: die aktive Beteiligung der Gemeinde an der musikalischen Ausführung der Feier. Dies widersprach den Prinzipien der Reformation. Dazu kam Luthers ausgeprägte, ebenso echt christliche wie echt deutsche Lust an der Musik und am Gesange. Er wollte »alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat«. »Musika« sagt er »ist der besten Künste eine, die Noten machen den Text lebendig, sie verjagt den Geist der Traurigkeit, wie man am Könige Saul sieht. Könige Fürsten und Herren müssen die Musikam erhalten. Sie ist das beste Labsal eines betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird. Die Musika ist eine herrliche, schöne Gabe Gottes und nahe der Theologie. Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen denn sie macht freie und geschickte Leute. Man muß Musika von Not wegen in der Schule halten. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn zuvor in der Musika versucht und geübt.« Was Luther damals schon forderte, gilt auch für unsere Zeit, indem wir meinen, daß bei völligem Festhalten an dem Grundsatz, daß die Predigt der Mittelpunkt alles evangelischen Gottesdienstes sei, den künftigen Dienern der Kirche, zu deren Aufgabe auch die Pflege der Kirchenmusik, insonderheit des Gemeinde- und Chorgesanges, gehört, ebenso eine Einsicht in das Wesen der kirchlichen Tonkunst zieme, ohne welche Einsicht ihnen ein wesentlicher Teil des kirchlichen Kultus ein verschlossenes Gebiet bleibt. Mit Recht ist daher die Forderung erhoben worden, daß die künftigen Diener der Kirche schon durch ihren Studiengang, durch akademische Vorlesungen und liturgische Seminare für die Stellung der Tonkunst im kirchlichen Kultus Interesse und Verständnis gewinnen müssen. Nicht nur das Orgelspiel entbehrt in vielen Kirchen oft genug des kirchlichen Charakters, auch der Gemeinde- oder Choralgesang ist häufig nicht

dem, was er uns selbst von lebendiger Ausdruck des Glaubenslebens der Gemeinde aus dem Herzen strömender kirchlicher Volkssingung. Die Frage, ob der Gemeindegesang rhythmisch oder nicht rhythmisch aufzufassen sei, musste nur dort durch den Norden und Süden unseres Vaterlandes. So großer Wert dem rhythmischen Choralgesang natürlich wenn ein Chor denselben ausführt, auch beizulegen ist, so traurig ist aus praktischen Gründen durch darum ob derselbe auch im Norden Deutschlands so bald zurückgewiesen wird. Bleibt es aber für den Gemeinde- für den Massengesang im allgemeinen bei dem nicht-rhythmischen, durch die Harmonien der Orgel begleiteten Choralgesang so sorge man wenigstens dafür, dass derselbe gleich feierlich als lebendig und der Ausdruck einer wirklich frischen Stimmung sei. Wie Luther dem Gemeindegesang sein Recht wiedergab, so räumte er denselben auch dem Chorgesang im kirchlichen Kultus völlig ein. Freilich sollte der Chor nicht an die Stelle der Gemeinde treten, sondern sich mit ihr harmonisch verbinden und darum war das reformatorische Zeitalter dem Chor nicht hold in den Nebengottesdiensten der Messe und Vesper, die sich wesentlich zwischen dem Gemeinde und dem Chor vollzogen, sondern auch im Hauptgottesdienst einen wichtigen Anteil an der Feier zu. Die Gesänge des Chors bildeten im Hauptgottesdienst der Introitus, dem altkirchlichen Stellen zu Grunde lagen, das Kyrie, das Gloria, die zweite Hälfte (Credo und Sanctus etc.), das Halleluja zwischen den biblischen Lektionen, anfangs selbst das ganze Graduale-Responsorium, die Responsorien in der Präfation, das Sanktus und Agnus, wenn es nicht der Gemeinde zugesetzt wurde und andere liturgische Gesänge, vorzugsweise aber kam er in dem mit dem Halleluja zwischen den Lektionen in Verbindung stehenden Graduale, sowie während der Distribution, wo er Choräle und andere Gesänge in mehrstimmigen Tonsätze ausführte, zur Geltung, wie er auch in den besonderen Feiern der Christnacht und der heiligen Passion in hervorragender Weise naturgemäß (Vergl. darüber *L. Schoberlein* »Die Musik im Kultus der evangelischen Kirche«). Es unterliegt daher auch keinem Zweifel, dass die reformatorische Kirche des 16. Jahrhunderts durch die liturgisch-musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes einen kirchlichen Schmuck empfing. Ja von dieser Zeit erreichte der gottesdienstliche Kirchengesang seinen Höhepunkt und wurde vermöge seines reinen kirchlichen Sinn von Meistern, wie *H. Leo Hasler, Joh. Eccard, Mich. Prätorius* u. a. zur größten Vollendung geführt. Mit dem 17. Jahrhundert trat an die Stelle der reinen gottesdienstlichen Musik der geistliche Konzertgesang dessen Schöpfer *Heinrich Schütz* war. Damit verlor in vielen geistlichen

[1] Vergl. August Wilhelm, Der Gemeinde- und Chorgesang in der evangelischen Kirche, in d. Zeitschr. Deutsche Gemeinde-

Musik bereits die Idee des spezifisch Christlichen, als dessen Vertreter vor / *J. Bach* und *Händel* kennen. So sehr man sich aber in dieser Epoche auch bemühte in Kantaten und Oratorien den kirchlichen Stil zu wahren und die Verbindung mit dem kirchlichen Leben aufrecht zu erhalten, so war es doch schwer wie es auch stets schwierig ja unmöglich sein wird, solche geistliche Tonwerke mit dem Gottesdienst organisch zu verbinden, denn es trat an ihnen der Charakter der geistlichen geistlichen Musikaufführung des geistlichen Konzertes der sich schon in der mehr oder weniger rasch ausgestalteten Instrumentalbegleitung kennzeichnete immer mehr in den Vordergrund, während der rein vokale Satz, wie er sich im Motette gebildet gepflegt hatte fast ganz zurücktrat oder doch nur vereinzelte Blüten trieb. Wie wenig der Tonsetzer dieser und der nachfolgenden Periode den eigentlichen Gottesdienst bei ihren Schöpfungen im Auge behielten geht allein schon daraus hervor, dass sie in ihren kirchenmusikalischen Werken also in geistlichen Kantaten und Oratorien, wohl Choräle brachten, welche die Mitempfindung der Gemeinde repräsentierten, dass der Ausführung dieser aber nicht der mitbetenden Gemeinde sondern dem Chor zufiel. Dem Inhalt der Oper entsprechend und dem Text der verschiedenen Aufführung andererseits war es dann weiter zurückzuführen, dass der Kirchengesang immer mehr verweltlichte und dass von wirklich echter und reiner kirchlicher Musik in den Gottesdiensten fast nichts mehr zu spüren war. Man würde uns nun aber missverstehen wenn man aus unserer Darlegung schließen wollte, dass wir nur und ausschließlich dem reinen Vokalsatz für den gottesdienstlichen Chorgesang das Wort reden, während wir auch Chorsätze mit instrumentaler Begleitung resp. mit Orgelbegleitung also geeignete Sätze aus den geistlichen Kantaten und Oratorien unserer kirchlichen Tonsetzer prinzipiell nimmer davon fernhalten wollen. Ja selbst eine mit solchem Chorsatze in Verbindung stehende, den etwa einleitende geistliche Arie halten wir nicht das Recht aus dem kirchlichen Kultus, aus der gottesdienstlichen Feier prinzipiell zu verbannen. Freilich bedarf es, um hier das Rechte zu treffen, der ganz gediegenen Schulung der leitenden Personen aber geistlichen und kirchenmusikalischen auf kirchenmusikalischem Gebiet und nicht zum wenigsten eines gesunden kirchlichen Sinnes. Eine ganze Reihe edler Tonsetzer des neunzehnten Jahrhunderts, wie *Franz Schubert, Ludwig Spohr, Heinrich Marschner, Karl Loewe, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ferd. Hiller, Franz Lachner, Joh. Brahms, Ludwig Meinardus, Rob. Franz, Ed. Lassen* und viele andere der Gegenwart angehörige Musiker haben sich mit ihrer Kunst doch nicht versündigt an dem Dienst der Kirche gestellt, ja selbst der letzte große Vokalist

auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst, der von dem Grundsatze ausging, daß der reine Gesang das eigentliche Wesen der Musik ausmache, und mit Hintansetzung der Instrumentalmusik zum Palestrina-Stil zurückkehrte, *Eduard Grell*[1]), konnte sich modernen Einwirkungen nicht ganz entziehen und schuf neben zahlreichen herrlichen, kleinen und großen Chören im reinen Vokalsatze Festgesänge, Motetten, Psalmen etc. — auch viele schöne Gesänge geistlichen Inhalts mit Orchesterbegleitung.

Im allgemeinen sind wir der Ansicht, daß es Pflicht und Aufgabe der überall emporblühenden resp. schon in Blüte stehenden Kirchengesangvereine und Kirchenchöre ist, die kirchliche Tonkunst an so viel, wie irgend möglich ist, zu popularisieren d. h. zur würdigen Ausgestaltung des Gottesdienstes im liturgisch-musikalischen Sinne mitzuwirken, sodann an besonderen liturgisch-musikalischen Andachten sich zu beteiligen, endlich auch reine Gesangsgottesdienste in Form von einheitlich gedachten musikalischen Feiern zu veranstalten. Handelt es sich für die Ausgestaltung des Gottesdienstes um die unumgänglich nötige organische Eingliederung der Kirchenmusik in den Gottesdienst selbst, und für die liturgisch-musikalischen Andachten um den richtigen Wechsel von Schriftverlesung und Gebet des Geistlichen mit Gemeinde- und Chorgesängen, so bedarf es bei den reinen Gesangsgottesdiensten der bloßen Verbindung von Chor und Gemeinde zu einheitlicher musikalischer Feier. Hier vor allem findet sich Gelegenheit, die geistliche Kantate und das aus der Kirche in den Konzertsaal geflüchtete geistliche Oratorium in dieselbe wieder zurückzuführen und auch diese Schätze geistlicher Musik in großen jedem zugänglichen, Volkskirchenmusikaufführungen zum Gemeingut aller zu machen. Wir sagen absichtlich nicht »Konzertaufführungen«, da wir uns mit den sogenannten geistlichen Konzerten im landläufigen Sinne des Worts nicht allzusehr zu befreunden vermögen. Ein solches Konzert in der Kirche wirkt durch die oft bunte und regellose Aneinanderreihung heterogener Elemente oft mehr zerstreuend als erbauend und die Kirche kann leicht zum Konzertsaal werden. Ein einheitlich gedachter Gesangsgottesdienst aber gestaltet sich, wenn namentlich ein in sich zusammenhängendes geistliches Tonwerk zur Aufführung gelangt und wenn man der Gemeinde Gelegenheit gibt, etwa am Anfang und Schluß der einzelnen Teile sich durch Choralgesang aktiv zu beteiligen, zu einer wirklichen Feier. Vor allem ist auch dem Verständnis der großen musikalischen Gemeinde Rechnung zu tragen. Es kommt bei dieser Frage darauf an, daß die dargebotene Gabe kirchlichen Charakters sei und edel und erbaulich wirke. Mit großen komplizierten Tonsätzen mit glänzenden Orchestern, mit gewaltigen, kunstreichen Orgelfugen allein ist es hier nicht getan. Unsere alten und neueren Tonsetzer haben reichlich dafür gesorgt, daß an Werken für jede Form kirchenmusikalischer Betätigung kein Mangel ist. Man greife nur danach und helfe, daß sie bei uns wieder lebendig werden, damit die geistliche Musik auch an ihrem Teile sei, was alle Kunst sein sollte: eine geistige Lebens- und Kulturmacht für unser Volk. —

Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen.

Von Prof. Dr. M. Zenger.

III.

Eine Biographie Schuberts, welche ähnlich wie O. Jahns »Mozart« die allmähliche künstlerische Entwickelung des Tonlichters unter achtender Berücksichtigung aller bestimmenden Verhältnisse erschöpfend darstellte, ist zur Zeit noch nicht geschrieben. Das in Erforschung und Zusammenstellung der wichtigsten Daten hochverdiente Buch *Heinrich von Kreissle's* hat zwar den großen negativen Vorzug, daß es sich aller poetisch oder gemütvoll gefärbten Phantasien enthält, wie sie bald nach Schuberts Tode in Zeitungen dem Publikum geboten wurden; die biographische Aufgabe jedoch, welche darin bestände, daß sowohl die einzelnen Schöpfungen des Tonkünstlers als das Gesamtresultat seines Strebens und Arbeitens mit den Einflüssen seines Lebensganges in fühlbaren Zusammenhang gebracht wären, ist nicht in völlig befriedigender Weise erfüllt worden. Freilich entschuldigt hier sehr viel die außerordentliche Schwierigkeit, in einem Leben, an welchem es nicht Berg und Thal, sondern nur gebahnte Fläche gab, die Etappen der geistigen Entwickelung herauszufinden und zu markieren. — wie es außerdem ganz unmöglich ist, dieses Leben interessant und bedeutend erscheinen zu lassen. Nicht bei jedem Tonkünstler ist eine regelmäßige Entwickelung vom Anfängertum zur Meisterschaft nachzuweisen. Mendelssohn hat fast größer angefangen als geendet. So gibt auch der Komponist, dessen erstentschlossenes Werk der »Erlkönig« war, dem ästhetischen Forscher unlösbare Rätsel auf. Entnehmen wir der jedenfalls mit Fleiß und Wahrheitsliebe nach einem reichen authentischen Quellenmaterial gearbeiteten Buche von *Kreissle's* das Wichtigste über Schuberts Leben.

Franz Schuberts Vater war der Sohn eines Bauern und Ortsrichters in Mährisch-Neudorf. Der Studien halber von dort nach Wien gekommen, trat er im Jahre 1784 bei seinem Bruder Carl — Lehrer in der Vorstadt Leopoldstadt — als Gehilfe

ein und wurde zwei Jahre darauf als Schulgehilfe bei der Pfarre zu den hl. 14 Nothelfern angestellt. Seine erste Ehe mit Elisabeth Pax, einer Wiener Köchin aus Schlesien, war mit 15 Kindern gesegnet, von denen nur 5, nämlich Ignaz, Ferdinand, Carl, Franz und Therese am Leben blieben. *Franz Peter Schubert* der jüngste der vier Söhne, wurde am 31. Januar 1797, zu Wien in der Vorstadt Himmelpfortgrund Nasse Lichtenthal geboren. Die Knaben- und Kindheitszeit bis zu seinem 11. Jahre verlebte er im väterlichen Hause unter den bescheidensten Verhältnissen, welche die Existenz einer mit zahlreicher Familie gesegneten Schullehrers zu bezeichnen pflegen. Seine Neigung zur Musik machte sich in den frühesten Jahren und bei den geringsten Anlässen bemerkbar. Besonders gerne schlich sich der Knabe seinem Lehrbegierden an, der, ebenfalls ein Schubert und Verwandter des Hauses, ihn öfters in eine Klavierwerkstätte mitnahm. Auf den daselbst befindlichen Instrumenten und dem abgenutzten Klavier im elterlichen Hause machte Franz ohne alle Anleitung seine ersten Exercitien durch, und als er später als 7jähriger Knabe regelrechten Musikunterricht erhielt, stellte es sich heraus, daß er das, was der Lehrer ihm beibringen wollte, schon vorweg sich angeeignet hatte. Dieser erste Lehrer Choregent *Holzer* in Lichtenthal, versicherte mit Freudenthränen, so einen solchen Schüler gehabt zu haben. Wenn ich ihm was Neues beibringen wollte, hat er es schon gewusst, täglich habe ich ihm regelrecht keinen Unterricht gegeben, sondern mich blos mit ihm unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt. Als Holzer den einmal ein gegebenen Thema durchführen hörte, kam er außer sich und rief entzückt aus: „Der hat doch die Harmonie im kleinen Finger!“ Auch sein älterer Bruder Ignaz, der ihm die Anfangsgründe im Klavierspiel beibringen wollte, bezeugt: „Ich war erstaunt, als er kaum nach einigen Monaten mir anzeigte, daß er mir meines ferneren Unterrichts nicht mehr bedürfe und er sich schon selber forthelfen wolle. Und in der That brachte er es in kurzer Zeit so weit, daß ich ihn selbst als einen mich weit übertreffenden, nicht mehr zurückbleibenden Meister anerkennen mußte.“ Nach Mozart war er demnach der nächst Frühreife. Im 11. Jahre konnte er bereits als Sängerknabe und Violinspieler auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche zu allgemeiner Zufriedenheit verwendet werden. Im Oktober 1808 wurde er nach einer vor den Hofkapellmeistern *Antonio Salieri* und *Joseph Eybler* rühmlich bestandenen Probe als Sängerknabe in die Hofkapelle und als *Zögling* in das Stadtkonvikt aufgenommen, und da er auch der Violine ziemlich fertig spielte, zugleich dem sogenannten kleinen Konviktorchester zugetheilt, welches Werke von Haydn, Mozart und dem damals noch viel verwendeten Pleyel einzustudieren hatte. Von diesen Orchesterstücken machten namentlich einige Adagios aus Haydn'schen Symphonien und Mozarts Gmoll-Symphonie auf den ernsten, gegen seine Umgebung nicht sonderlich freundlichen Knaben tiefen Eindruck, der sich aber beim Anhören Beethoven'scher Symphonien sofort zum Entsetzlichen steigerte. Bald rückte er in das kleine Orchester durch sein Talent zur ersten Violine vor und gewann durch seinen künstlerischen Ernst Einfluß auf dasselbe, weshalb man auch für den Fall der Abwesenheit des Ungarischen Primarius die Leitung an der ersten Violine übertragen wurde. Gleichzeitig war aber auch in dem 11jährigen Knaben der Schaffenstrieb mit unwiderstehlicher Gewalt erwacht, und es fehlte nur an Notenpapier, die zustrümenden Gedanken festzuhalten. Eine gütige Hand wahrscheinlich seines Mitschülers Jos. Spaun) sorgte dafür, und der Versuch davon wurde von ganz außerordentlicher Neuheit, Messen, Lieder, Opern, Symphonien folgten nach dem *Erlkönig*, so von Jahresfrist zu jener Zeit bereits vollendet vorliegt, er das Meiste davon als bis ins Vorübung. Mit diesem Klage dem ersten Tonsatzstück, welches er als 14jähriger Knabe am 16. März im Konvikt niederschrieb, erregte er die Aufmerksamkeit Salieris in solchem Grade, daß dieser die weitere Pflege des ersteren Talents durch Unterricht in Generalbaß bei Prochaska selbst veranlaßte. Inzwischen ging es mit den Kompositionen rasch weiter, selbst häufig in der Schule und es konnte nicht ausbleiben, daß diese Neigungen an Schubert nicht sonderlich bemerkbar wurden, denn während des Unterrichts entstanden Ouvertüren und ganze Symphonien. Nur im ersten Jahrgang will er sich guter *Zeugnisse* erfreut haben, in den folgenden wurden Nachprüfungen notwendig. Prochaska aber fand, wie der früheren Musiklehrer den genialen Knaben, daß sein Schüler weiter alles wisse. „Der hat's von Gott gelernt“, sagte er. Die Folge davon war dann Salieri selbst die Ausbildung des ungewöhnlichen Talentes zu seiner Aufgabe machte. Kenner meint: „Es unterliegt keinem Zweifel, daß Schubert aus Salieris Unterricht jenen Nutzen gezogen hat, welchen jeder hochbegabte Schüler aus den praktischen Anweisungen eines in der musikalischen Kunst seit einem halben Jahrhundert hervorgetretenen und schaffenden Meisters unmöglich schöpfen kann.“ Das ist sehr allgemein gedacht und gesprochen. Wenn aber dieser Unterricht eigentlich bestanden haben mag, ist heute noch ein dunkler Punkt. Eine nachhaltige Beeinflussung des Schülers durch den Meister ist demjenigen Urkunde, auf welchem allein Letzterer eine maßgebende Bedeutung als Lehrer Schuberts war hat, wie schon hervorgehoben, nicht stattgefunden. Wir erfahren nur, daß Salieri mit Schuberts Kompositionsversuchen und namentlich mit den dichterischen

Vorurteilen, die er wählte, nicht ganz einverstanden war, daß er verlangte, Franz solle von seinen Versuchen, Gerstenbrot und Schillersche Verse zu komponieren, abstehen, mit seinen Melodien haushalten, bis er reifer sein werde, und sich dafür an italienischen Stoffen üben, daß er aber das außerordentliche Talent seines Schülers anerkannte und, als dieser ihn wieder einmal mit verschiedenen Kompositionen überrascht hatte, ausgerufen habe: Der kann durch alles, er ist ein Genie! Er komponiert Lieder, Messen, Opern, Streichquartette, kurz alles, was man will. Hinwiederum hat auch der dankbare Ironist Schubertia das Andenken des Lehrers bis an sein Lebensende hoch in Ehren, was einige Aufzeichnungen in seinem Tagebuch und das zu Ehren der Jubiläumsfeier Salieris von Schubert selbst verfaßte Festgedicht bezeugen. Im Jahre 1813 verließ er trotz wegen Eintritts der Mutation trotz auch, weil er noch einer Weiterbildungsprüfung hätte unterziehen müssen, den Konvikt, in welchem er 5 Jahre lang verweilt und unendlich mehr komponiert als studiert hatte. Auf Wunsch seines Vaters übernahm er im Jahre 1814 in dessen Schule das Amt eines Gehilfen, das er durch drei Jahre zwar mit treuem Pflichteifer und Liebe versah. Um so erstaunlicher erscheint während dieser Zeit seine Produktivität, welche im genannten Jahre außer der Messe in F (zur Säkularfeier der Lichtenthaler Pfarrkirche) und der Oper »Des Teufels Lustschloß« eine Menge Instrumentalwerke u. a. das den Streichquartetten in B- und D-dur und in C-moll, eine größer leider nicht ganz vollendete vierhändige Sonate in C-moll, im nächstfolgenden aber verschiedene Balladen, darunter den »Erlkönig«, mehrstimmige Gesänge, die Messe in G, einige Sonaten, die Symphonien in B und D und nicht weniger als sieben Opern (siehe oben) zu Tage förderte.

Aus der qualvollen Lage eines armseligen Schulgehilfen, die er drei Jahre mit möglicher Geduld ertrug, suchte er sich zu retten, indem er um eine Lehrerstelle an der im Dezember 1817 in Laibach eröffneten Musikschule konkurrierte. Er erhielt die Stelle nicht, trotz seines glänzenden Zeugnisses von Salieri, denn dieser hatte wie es scheint hinterrücks einen gewissen Schmidt als den für die selbe tauglicheren vorgeschlagen. Doch erhielt Du sein nachmaliger intimer Freund, der 15jährige Studiosus Anton von Schober, indem er ihn schon länger für seine Kompositionen begeisterte, in seine Wohnung an der Landhausgasse auf. Aber auch dieses Asyl gewährte er kaum ein halbes Jahr lindem für seinen älteren Bruder Schubert, der Offizier war. Raum geschaffen werden mußte. Durch *Am Spinnrade* Vermittelung fand Schubert nun Aufnahme bei *Albertini*. Beide Freunde, welche den größten Einfluß auf den ganzen Menschen und Dichter seiner schönsten Lieder wurden, unterstützten ihn nunmehr abwechselnd durch ihre Gastfreundschaft. Sein Schaffen im Jahre 1818 ist durch Kantaten, die Messe in C, die Symphonien in B- und C-moll, die Oper »Der Bürgschaft« mehrstimmige Gesänge und Lieder markiert. Als neue Freunde näherten sich ihm der Dichter *Mayrhofer* und *Joseph Hüttenbrenner*, ersterer selbst Komponist, letzterer Musikliebhaber, und *Jos. Chmelly* Staatsbeamter, ein fertiger Klavierspieler. Vom Lektürengeben von Mozart und Beethoven, ein abgesagter Feind, entschloß er sich durch schon im Jahre 1818 eine Stelle als Musiklehrer beim Grafen *Johann Esterházy* anzutreten, wobei er den Winter in der Stadt, den Sommer auf dem Grafen Landgut *Zseliz* in Ungarn zubringen hatte. Das Zusammentreffen mit dieser ihrem freundlichen aus durchaus musikalischen Familie welche alsbald Schuberts volle Bedeutung erkannte leidet einen der vom Schicksal ihm spärlich gewährten Lichtpunkte. Viele seiner vorzüglichsten Werke wie z. B. das Quartett »Liebet vor der Schlacht« entstanden durch Anregung ihrem Hause. Im Jahre 1819 studierte Schubert das Gewitter des Rossini Parisanus über sich ergehen lassen, gegen den er sich aber gar nicht so energisch benommen, als von seiner deutschen Musikerstatur zu erwarten gewesen wäre im Gegenteil bekannte er neidlos, daß er dem Maestro Vieles, namentlich im »Instrumentieren« abgelernt habe. Lieder ward durch die glänzende Erscheinung am Theaterhimmel eine Hoffnung, den bereits zur Aufführung eingereichten »Fierabras« auf der Bühne zu sehen, verstieb. In demselben Jahre machte Schubert, ohne Zweifel durch einen wohlmeinenden Ratgeber dazu angeregt, einen vergeblichen Versuch, den Altmeister *Goethe* durch Übersendung einiger von ihm komponierter Lieder denselben »An Schwager Kronos«, »An Mignon« und »Ganymed« auf sich aufmerksam zu machen. Goethe der sich nun einmal in die viel nachgeahmte Weise seines Freundes Zelter über Beethoven den »deutschesten Reichskomponisten« nannte eingelebt hatte verstand diese Schuberts Romantik und Empfindungstiefe nicht im mindesten v. Kreissle und kann damit auch recht haben, ob aber die übersendeten Lieder dem Dichter überhaupt zu Gehör gebracht wurden, ist auch noch eine Frage v. Kreissle bestätigt dies indem er sagt außerdem mochte der alte Herr prinzipiell derartige Zumutungen, welche täglich an ihn gelangten ad acta legen namentlich wenn sie von unbekannten Leuten herrührten. Eine Antwort auf das sehr schwärmerische Schreiben Schuberts ist nicht erfolgt, und nirgends hat Goethe den Komponisten mit einer Silbe erwähnt.

Von dieser Zeit bis 1826 glitt sein Leben, das manchen fort und fort in ruhigem Schaffen auf allen Gebieten der Tonkunst aufging, äußerlich aber nur fortgesetzter bitterer Kampf um Dasein

war, ohne Hoffnung auf eine Veränderung in materieller Beziehung dahin, bis er endlich — wahrscheinlich wieder von wohlwollenden Freunden aufgestachelt — im Jahre 1826 den Mut faßte, als Bewerber um die Stelle eines Vicekapellmeisters an der Kaiserl. Hofkapelle in Wien aufzutreten. Aber mit Entschließung vom 22 Januar 1827 ernannte der Kaiser den Hoftheaterkapellmeister *Jos. Weigl* zum Vicehofkapellmeister mit dem Gehalte von 2000 fl. und 200 fl. Quartiergeld. Damit waren Schuberts Hoffnungen auf Gründung einer sicheren Existenz und einen ihm passenden Wirkungskreis, der eben seine Kräfte durch den Dienst nicht zu sehr in Anspruch genommen hätte, mit Einem Schlag vernichtet. Als er davon hörte soll er gesagt haben: »Gerne hätte ich diese Stelle erhalten mögen; da sie aber einem so würdigen Mann wie Weigl verliehen wurde, muß ich mich wohl damit zufrieden geben.« Eine andere Aussicht auf Anstellung, nämlich als Dirigent am Kärnthnerthor-Theater soll nach dem nicht ganz zuverlässigen Bericht Schindlers durch seinen Eigensinn, (wahrscheinlicher berechtigten Stolz) gegenüber einer Sängerin, nach anderen durch Intriguen vereitelt worden sein. Wie dem sei, so ist anzunehmen, daß er sich in der Stelle nicht lange behauptet haben würde, da ihm die dazu nötigen Eigenschaften fast durchweg fehlten, und sein rastlos schaffender Geist ihn in der genauen Erfüllung seiner Amtspflichten gewiß nicht gefördert hätte. Noch kurz vor seinem Ende im Herbste 1828 lud ihn sein Freund *Franz Lachner*, der in Pest seine Oper »Die Bürgschaft« zu leiten hatte, dringend ein, dahin zu kommen und der Première beizuwohnen. Aber Schubert antwortete nicht und kam nicht, erlebte also nicht die erste Aufführung dieses frühen Werkes. Nachdem diese vorüber war, reiste Lachner nach Wien zurück, besuchte dort den Freund, der bereits drei Wochen krank darniederlag. Es waren die letzten Stunden ihres Zusammenseins, in Darmstadt erhielt Lachner die Nachricht von Schuberts Tode.

An welcher Krankheit der große Tondichter eigentlich starb, wird aus Kreisles Darstellung nicht recht klar; am ehesten war es nach dem letzten Konsilium der Ärzte das »Nervenfieber« (heute Typhus genannt), welches ihn dahinraffte. Die Trauer um ihn war zunächst in Wien, sehr groß. In das zu jener Zeit übliche Gewand eines Einsiedlers gekleidet, den Lorbeerkranz um die Schläfen gewunden, das Antlitz unentstellt mehr einem Schlafenden gleichend, lag Franz auf der Bahre, die sich im Verlauf des ersten Tages mit Kränzen reicher und reicher zu schmücken begann.

Wie sehr der ihn umgebende Kreis von jungen, meist dem Junggesellenstande angehörenden Freunden, zu welchen, außer den schon genannten Fr. Schober, Ans. Hüttenbrenner und J. B. Jenger, Moritz von Schwind, Ed. Bauernfeld, Leop. Kupelwieser, Jos. Senn, der Dichter Mayrhofer und andere gehörten, als Künstler erkannte und verehrte, bezeugt am schönsten folgende Strophe aus einem längeren Gelegenheitsgedicht von Rusticocampius auf den Tondichter:

»Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es rauschen der Töne Wogen;
Bald, ach! ist der Vater mit seinem Kind,
Dem Lied, zum Vater gezogen.«

»Zu früh!« Das ist es, was wir Alle beklagen.

Johann Gottlieb Naumann.

Zu seinem hundertjährigen Todestage.

Von **Max Puttmann** (Eberswalde).

Johann Gottlieb Naumann dem vornehmlich das Verdienst gebührt, nach dem Frieden zu Hubertusburg die musikalischen Zustände der sächsischen Residenz neu belebt und die Hofoper sowohl, als auch die Kirchenmusik in Dresden wieder zu ihrem alten Glanze verholfen zu haben, wurde als der Sohn armer Bauersleute am 17. April 1741 zu Blasewitz bei Dresden geboren. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er von dem Schullehrer seines Geburtsortes und kam mit 13 Jahren auf die Kreuzschule zu Dresden, woselbst er bald zu den besten Schülern des Musikdirektors *Homilius* (1714—1785) zählte. Im Mai 1757 nahm den jungen *Naumann* der Violinist *Uberto* mit nach Italien, unter dem Vorwande, für seine weitere Ausbildung Sorge tragen zu wollen, in Wirklichkeit aber, um in dem jungen Menschen einen willfährigen Diener zu haben.

Kaum waren unsere beiden Reisenden in Italien angekommen, so fing *Uberto* an, seinen Schutzbefohlenen in nichtswürdiger Weise zu behandeln. Statt ihn in der Kunst zu unterweisen, mußte der arme *Naumann* alle Hausarbeit verrichten, wofür er nicht selten von seinem Peiniger noch mit Stockschlägen belohnt wurde. Als dieser endlich auch noch von den Eltern *Naumanns* eine regelmäßige Beihilfe zur Erziehung ihres Sohnes beanspruchte, erbarmten sich endlich die beiden Violinisten *Eisel* und *Hasel*, welche Mitglieder der kurfürstlich sächsischen Kapelle waren und zur Zeit zu ihrer weiteren Ausbildung in Padua weilten, um daselbst den Unterricht des berühmten *Tartini* (1692—1701) zu genießen, unseres *Naumann*. Sie nahmen ihn nicht nur bei sich auf, sondern suchten auch *Tartini* für ihn zu interessieren, was zur Folge hatte, daß der Meister ihn als Schüler annahm und ihm ein väterliches Wohlwollen bis an sein Lebensende bewahrte.

Auf Anraten *Tartinis* vereinigte sich *Naumann* im Jahre 1764 mit dem Violinisten *Pietscher*, Mitglied der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen, der zwecks weiterer Ausbildung von seinem Herrn nach Italien geschickt worden war. *Naumann* erhielt von *Pietscher* für

[illegible] Unterstützung in der Komposition [illegible] Kunst und [illegible] Rom und bei Aufführungen der Werken einen [illegible] Enthusiasmus. Von Padua aus begleiten sich die beiden Komponisten nach Rom und Neapel und gelangten am [illegible] (1725) nach Bologna, wo [illegible] Vaccai in den Palast Marescotti [illegible] einen [illegible] Empfang und [illegible] fanden. Nebenbei war der [illegible] Pater Martini eingetroffen und [illegible] durch [illegible] auf [illegible] Jahre zu [illegible].

Er ging zunächst nach Venedig und [illegible] [illegible] Rom als Musiklehrer zu [illegible]. Vom [illegible] Aufenthalt [illegible] bald die Zuneigung der [illegible] von Mocenigo [illegible] Jahre, [illegible] auf [illegible] Empfehlungen hin wurde [illegible] der Auftrag, für das [illegible] Theater eine Oper zu schreiben. Dieser [illegible] [illegible] Erfolg und die [illegible] Venedigs [illegible] [illegible] [illegible] Tage gefangen. Verhandlungen [illegible] [illegible] [illegible]

Lose Blätter

Vom Münchener Prinzregenten-Theater

Am 21. August dieses Jahres um sechzehn Uhr wurde [illegible] Richard Wagners Bühnenfestspiel [illegible] in dem neuerbauten Münchener Prinzregenten-Theater [illegible] Tage und einer Aufführung nicht nur der deutschen Kunstwelt, [illegible] Richard Wagner auch in der Entwicklung des deutschen Theaterwesens [illegible] Jahr weiter man sich daran gewöhnt hat, [illegible] Theater [illegible] Kunstgesinnung und Kunstgenuß [illegible] Wagner gewidmet ist, [illegible] Richard Wagner selbst hat [illegible] Bayreuth [illegible] Bühnenfestspielhaus [illegible] Bayreuth [illegible] Bühnenfestspielhaus [illegible] Bayreuth [illegible] Bühnenfestspielhaus

Theaterbrief

Aus unserer Londoner Korrespondenz

Von August Wolfgang (Berlin)

[illegible] Eröffnung des Parlaments durch den König, die Neuinszenierung eines modernen dramatischen Werkes bei der Wiedereröffnung eines traditionsreichen Londoner Theaters, die Eröffnung der Ausstellung englischer Aquarelle, [illegible] Ereignisse, die [illegible] Aufmerksamkeit [illegible] Es ist [illegible] Tatsache, daß [illegible] Theaterstück [illegible] Aufführung [illegible] Gesetzes [illegible] Werke [illegible] Kunstwerk [illegible] Aufführung [illegible] Verbot [illegible] Gesetzes [illegible] Verbot [illegible] Aufführung

über gleichmäßig ernster Stimmung durchbrungen. Die Musik hat hier eine individuelle Farbe, wie kaum in einer zweiten tragischen Oper seiner Epoche. Auch den Chören ist Vorzügliches zugewendet und sie sind insbesondere mit überraschender Schärfe gearbeitet. Einige der Momente, die zwischen dem Komponisten und dem sprachlichen Ausdruck liegen, in der Sprache der Opernbücher Arrien genannt, sind wirklich packend. Die große Steigerung am Schlusse ist nicht ohne von hinreißender Wirkung, sie ist Verlust gewonnen oder durch musikalische Anregung für weite musikalische Interessenkreise. Viele der Komponisten sind unterstützt durch vollkräftige Orchestration und mancherlei Belebung.

Man kann nun einwenden, daß Arien an allgemeinen das Orchester noch zu wenig ausgearbeiteten verwandte (obwohl sich auch hier Anfänge finden, wo einzelne Instrumente in sehr charakteristischer Weise benutzt werden), daß der Komponist im Interesse der Sänger zu viel zu wenden hatte, daß in den Arien manchen Textes sich findet und was dergleichen zum Teil gewichtige Anmerkungen mehr sind, die aber über dem Musikinteresse und wahren Prinzip der Kunst nicht sind und angesichts manchen guten Arien, Schönen, Lieben und Unvergänglichen in der Kunst stehen.

Die Arietta »Io quella tenda«, ein Komponisten-Wettkampf

Von R. W. dessen

Nach der Betrachtung unserer Notenbeilage Nr. 10, Seite 158 zu erklären, gehört es nicht mehrere Betrachtungen, die unter dem Hauptthema »Arietta« Kompositionen von den verschiedensten alten Meistern enthalten. Denn es handelt sich nicht nur um jene Arien, mit dem Text »Io questa tenda ombreggio« Arietta von verschiedenen als Piano-Forte-Komponisten in diversen manieren die auch Autoren »Arietta« [illegible] S. A. L. [illegible] Francesco di Lodovico del [illegible] Venezia presso T. Middleton [illegible] sondern auch [illegible] Sammlungen, welche unter der Überschrift »Arietten« [illegible] Motivierung der Herausgeber) und der Entstehung der Sammlung [illegible] »Eine kleine Gesellschaft gebildeter Menschen« [illegible] begleitet der Erzählung [illegible] sich mit Musikstücken. Eine von diesen Personen [illegible] Arietta von Scherz [illegible] Lodovico auf dem Klavier. Es gefällt einem Freunde der Musik und es [illegible] englisch [illegible] Worte dazu. Die Dilettanten der kleinen Gesellschaft finden dieselben gut und verschaffen [illegible] sich in Musik zu setzen. Einige Wochen Meister kommt von seinem Landsitz und singt den einen Landsleuten [illegible] Worte gab es in kurzer Zeit deren viele, die auf dieselbe Weise komponiert waren. Ein jedes Mitglied der Gesellschaft wollte dem Landsitz singen, obwohl auch andere Personen am Singen [illegible] Um aber Bewerbern schnell und gut auch mit wenig Talenten zu dienen, entschloß man sich, die Kompositionen derselben zu kaufen, [illegible] nicht in der Absicht, sie dem Publikum zu übergeben [illegible] Doch kommen wir näher auf den Inhalt dieser Sammlung angeführt, so begegnen wir auf einem Porträt des A. M. Abbatini unter Biographien L. v. Beethovens (II. Bd. S. 23) [illegible] meinen, es gelegentlich der Erwähnung, daß die Arietta [illegible] Komponisten auch der Entstehung der Sammlung in überlieferter Weise von ihnen erwähnt, erzählt.

Was nun die [illegible] Sammlung betrifft, so enthält dieselbe nicht weniger als 63 Kompositionen, deren letzte [illegible] jene von Beethoven ist. Darauf folgt auf dem letzten leeren Raum [illegible] von »Parodien« von Giovanni Herbst, das alphabetische Verzeichnis der Komponisten, sowohl der Originalien, als der Meister nicht letzteren nicht verderben hier mitgeteilt zu werden, als Maestro Giuseppe Schuster I. van Beethoven, Burgmüller Giuseppe de Carpani (1. Kompl.), Carlo Cerva, Francesco [illegible] Dottor Giovanni Eberl, Simon Favaro, Abbate Gelmetti, A. Giovanni Garcia, Herbst (1. Leopoldo, Kozeluch, Mozart Amadeo Agli, Ferdinando Pini (1. Vincenzo Righini, Antonio Salieri (1.), F. L. Seydel, Abbate Stadler (1. Venceslao Tomaschek, Giovanni Valentini, Dionisio Weber, Giuseppe Weigl, Carlo Zahar, Nicolò Zingarelli usw.

Am Schluß dieses Verzeichnisses sind hinzugefügt »Die Herren Meister und Dilettanten, die diese Kompositionen einsenden möchten, [illegible] zu Nachträge erscheinen, werden benachrichtigt, daß der für die Herausgabe dieselben festgesetzte Termin der 1. Juli. Auf gütige Noten für die Bereicherung der Sammlung in das erste Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts. Die Besitzer und Orte im Dunkeln [illegible] sind im Verborgenheit gegeben, die Beiträge derselben an mit Klavierbegleitung versehen, dagegen jene von Nicolò Zingarelli hat Streichquartettbegleitung und der von A. Lavenzi [illegible] welcher für eine Baßstimme bestimmt ist, wird von uns Violoncell mit Piano-Forte begleitet.

Ich bin mit der Auffassung der »Verfasser« meines geehrten Vorgängers dieser Zeilen einverstanden, möchte nur noch hinzufügen, daß nicht auch die in Nr. 34 der Sammlung [illegible] unter »Adagio von unbekannten Meistern« [illegible] Komponisten mit diesem der verschiedenen Meister (Hummel, Paer, Righini, Beethoven u. a.) nicht identisch [illegible] Ja es wäre gewiß zu bedauern, wenn dieses Element des musikalischen Komödiantentums der Tonkunst neuen Verlusten verborgen bleiben würde. Dankenswert ist es gewiß, diese Sammlung als [illegible] »Lipsia« [illegible] A. Kühnel eine ergiebige Fundgrube für Opernkomponisten zur Verwendung [illegible] Musik. Endlich mag es noch für unsere geneigten Leser interessant sein, zu vernehmen, daß dieser Wettkampf um die »Arietta« damals die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde Deutschlands nicht wenig erregt haben muß, denn nicht nur Fachblätter [illegible] sogar Autor, [illegible] sondern auch Unterhaltungsblätter bringen die Anekdote, [illegible] B. dem Taschenbuch der Sächsischen Schweiz für 1807, [illegible] Komponisten von Zeitgenossen [illegible] Kapellmeister in Coburg, gibt [illegible] gut [illegible] eine Melodie in Noten für eine Baßstimme mit Pianofortebegleitung, deren Text in [illegible] und deutscher Sprache angeführt ist, wie folgt:

In quanto tenda ombra	Ich ruhe auch in Hütten
Innocent riposo	In sanften Schlafe Leid.
Quando [illegible] sogno	Kein Wunsch hat sich erfüllen,
Lasciò [illegible] pensier	Der mir den Traum [illegible]
Lasciò che [illegible] ignoto	Von mir viele abgewendet,
Godiam pace allora	Hast du auch lang verschmähet,
E non [illegible] mai	Nein Schmerz ist gestillet,
Effimeri [illegible]	Das dacht [illegible]

Wo ich empfunden habe
Ist ganz verlassen [illegible]
Entwich von diesem Orte,
Wo Lieb' Amor [illegible]

*) Dieser wunderschönen Worte [illegible] Textdichter ist [illegible]
*) Wir vergaßen in unserer [illegible] Notenbeilage einige Zeilen [illegible] des obigen Textes zum Abdruck. Die Red.

Diese hinzugedichtete Strophe bildet einen recht passenden Schluß des ursprünglichen Textes. Sowohl die Melodie, als deren Begleitung ist choralmäßig abgefaßt und es kann deren gute Wiedergabe von bester Wirkung sein.

— Daß **Richard Wagner**, nicht geglaubt hat, unsere Theaterbühne könne seinen Ring aufführen, was sie doch heute in sehr ehrenvoller Weise thut, bewiesen seine Ausgaben »Siegfrieds Tod hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig aus innerem Drange. Ansetzungen aber mit dem Gedanken an eine Aufführung an unseren Theatern. Damals sah ich einzelne Versuche der musikalischen Aufführung als Trost an zu einer Zeit, wo Ekel vor den öffentlichen Angelegenheiten. Es ist ein großes Glück, daß heute unsere Theater mehr leisten, als denen Wagner zugetraut hat. Denn wenn sie wirklich Wagners bedeutendste Werke nicht aufführen könnten und diese wären bis jetzt allein auf Bayreuth und etwaigen Bühnen, die nach dem Bayreuther Vorbild gebaut und geleitet worden wären, beschränkt geblieben, so wäre der kulturelle Einfluß von Wagners Schöpfungen minimal geblieben.

Interessant ist eine Äußerung Wagners über Siegfried in einem Briefe an Uhlig (1851): »Habe ich Dir nicht schon einmal von einem besseren Stoff geschrieben? Ja ist dies der Bursche, der auszieht, um das Fürchten zu lernen. Denke Dir meinen Schreck, als ich erkenne, daß dieser Bursche niemand anders ist, als — der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünhilde erweckt. Der junge Siegfried hat den ungeheuren Vorteil, daß er dem Publikum den wichtigsten Mythos im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen bedeutet. Kommt dann der ernste Siegfrieds Tod, so weiß und versteht das Publikum alles, was dort nur angedeutet sein kann. Alles prägt sich sinnlich plastisch ein, und mein Spiel ist gewonnen.«

— Mit **Emil Götze**, welcher am 26 September plötzlich an Herzlähmung gestorben ist, sank eine der wunderbarsten Tenorstimmen ins Grab. Freilich hat es der Sänger nicht verstanden, haushälterisch mit ihr umzugehen und sie bis an sein Lebensende ihre Frische und Biegsamkeit zu erhalten. Ich hörte Götze zuerst auf der Bühne eines mitteldeutschen Residenztheaters, wo er als Lohengrin auftrat. Da das Theater überfüllt war, bekam ich in letzter Stunde noch einen Platz auf dem hohen Olymp, auf dem ich den Gast wohl hören, aber nicht sehen konnte. Hier erwachten Hymne und Erzählung sein Gesang von wundervoller Wirkung. Nicht vergesse ich den Eindruck, den die berühmte Stelle »Elsa, ich bete dich an, bis ins Herz auf mich machte. Ich hörte ihn das hohe a in weichstem Piano anstimmen, dann allmählich schwoll der Ton an, mehr und mehr schien er das ganze Haus zu erfüllen, ich fühlte, wie er näher kam und mit seinen mächtigen Schwingen mich erreichte und alles in mir zum Mitschwingen brachte. Es ist sehr fraglich, ob Richard Wagner sich diesen Ton in diesem langen crescendo und decrescendo gedacht hat, aber es ist keine Frage, daß ich nie und nirgends wieder eine solche Wirkung durch einen einzigen Ton gespürt habe, wie an geschilderten Augenblick. Götze erhielt an dem Abend von Landesfürsten das Ritterkreuz, er war selig darüber und in der Nähe der Schloßallee hätte er am liebsten jeden umarmt. Aus der Worten der Schloßallee bedauerte ich wegen ihres Geschäfts nicht hören zu können, nahm er eine Lohengrinpose an und sang so einige Stellen vor, obwohl er nichts weniger als eine »Fingestalt hatte. Am andern Morgen begleitete ihn seine Landsleute an den Bahnhof. Es war eine enge Zugluft, das hielt aber Götze nicht ab, sich auf das Trittbrett zu stellen und das Schwanenlied zum Abschied zu singen. Es ging eben etwas unbedacht mit seinem wunderbaren Gottesgeschenk ab. Wie er von den Damen in Köln vergöttert wurde, die wirklich den Götze zum Götzen machten, ist bekannt. Manche unliebsame Vorgänge, verbunden mit Erkrankung seiner Stimme veranlaßten ihn zum Weggang von Köln. In den letzten Jahren lebte er meist in Charlottenburg hier und da gastierend. Er ist nur 45 Jahre alt geworden. B.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10 Oktober. Mühling setzte die Musik ein. Mit 18 Konzerten waren wir in der vorigen Woche gesegnet und 21 sind wir es in der laufenden und dabei zähle ich die ständigen Orchesteraufführungen noch nicht mit. Die kritische Ausbeute dieser überreichen Musikmacherei ist höchst gering und der Genuß an derselben nicht bedeutender. Erschreckend leer bleiben meist die Konzertsäle, und wenn man sich einen Gesellschafter für die weiten Wege zum Bechsteinsaale, von da zum Beethovensaale und von da zur Singakademie sucht, so muß man sich schon an einen sehr opferfreudigen Bekannten wenden. Und den berechtigten Ärgernisweg legen wir fast allabendlich zurück. Nur je zuweilen bringt eine in besprechende Operetten- oder Opernaufführung eine Abwechslung in die Eintönigkeit unserer Wanderungen, mit der zumeist auch eine Einförmigkeit unseres Musikgenusses verbunden ist. Denn was sie singen und was sie spielen, es ist meist dasselbe und wird meist in derselben schlechten Art ausgeführt, aber die man sich weder freut noch ärgert. So beschränke ich mich denn auf den Bericht über Neues und über Leistungen, die sich über die Mittelmäßigkeit erheben. Zum Glück ist daran kein Mangel.

In der Königlichen Oper gab es noch nichts Neues. Selbst von einem neuen Regisseur hört man noch nichts, obschon der bisherige, Herr *Terneff*, mit Ende vorigen Monats aus seiner Stellung scheidet. Ach was wird es für seinen Nachfolger zu thun geben! — Da wir nun Frl. *Herzog* besitzen, führte man mit ihr einen Meistungen-Cyklus auf. Das neue Mitglied gleicht sehr ihrer Vorgängerin Frau Goldmann. Beide sind echte Künstlernaturen, besitzen wohlgeschulte Stimmen und wirken in ihren Darbietungen sympathisch, aber es reichen auf der physischen Kraft auf den Höhen der Leidenschaft nicht aus. Es berührt mich schmerzlich, wenn ich die Goldmann in der letzten Szene der »Götterdämmerung« mit dem Orchester ringen und dann darin ertrinken sah. Den Schmerz wollte ich mir bei der *Herzog* ersparen und verließ nach dem Trauermarsche das Haus, in dem ich allerdings schon über vier Stunden lang schwerer Musik andächtig gelauscht war. Als Richard Wagner seine Trilogie in die Welt hinaus gehen ließ, betraute er mit der Leitung seinen bewährten Kapellmeister *Anton Seidl*, der bei den Konzerten, die er selbst gab, lange sein treuer Gehilfe gewesen war. Und aus

die vor wenigen Jahren in New York entdeckte Pantomimin Regina Mondi [illegible] Wagner auf dem Spielplan durchaus nicht ungewöhnlich gewagt hat.

Eine für Berlin neue Persönlichkeit [illegible] Theater des Westens als *Il Barbiere* [illegible] Sie verfügt über [illegible] Stimme, deren Schwächen [illegible] Technik der ausgereiften Künstlerin [illegible] Manches [illegible] gegen die Deutsche [illegible] Stimme, aber [illegible] Sie [illegible] Rosine [illegible] Sie [illegible] Mittelstimme, [illegible] Tiefen [illegible] Sie [illegible] Sie [illegible] Sie

[illegible] vom Königsberger zur Verwaltung des Stadttheaters unter Direktor Perron und engagierte zu diesem Zwecke [illegible] Sänger und Sängerinnen, um dann [illegible] Opernhaus in den Besitz eines Institutes zu setzen, das [illegible] Ruf genießt. Leider [illegible] Herr Perron in dem Bestreben, [illegible] Unternehmen zu übertragen. Bei [illegible] Akten hatte man [illegible] Meinung, [illegible] Interesse [illegible] Ausgange [illegible] Akt [illegible] Heldin [illegible] Kompositionen. Wenngleich [illegible] Akten [illegible] Musik geartet [illegible] Erfolg. An der [illegible] Tannhäuser [illegible] Sängerkrieg [illegible] Wagner [illegible] Hall [illegible] Elisabeth [illegible] Tannhäuser [illegible] Venusberg [illegible] Rom

Uebungen f. Tonsta. Das um Anfänge des gebildeten Spielers Jahrhunderts gegebene Freiheitsrecht der Tonsetzkunst gewann vielfach Interesse durch die Mitarbeit einer ehemaligen Romanschriftstellerin, die als Violinlehrerin des Kronprinzen in unseren Kreisen bekannten Komponistinnen *Seidler* aus Köln. Der Komponist spielte unter Hans Chevreux das Largetto a. d. Klavierkonzert von Mozart und das Adagio aus dem 4. Violin-Konzert von Spohr. Herr Seminar-Musiklehrer Fischbacher erfüllte den Wunsch mit der grundlosen Orgelfantasie in g von Bach. Der in Nr. 9 d. Bl. besprochene Psalm von, unter Leitung des Komponisten zum erstenmale aufgeführt, erhielt sich neuen des Kritik und den wohlverdienten Applaus. Ein weiterer Abschnitt, der auch der neben gehörte, erhielten volle Entgegnung von Liszt. »Wie lieb und lieblich das schöne Feld« – Hirtenlied »Hallelujah« und das Andante aus dem Orgelkonzert in g von Händel in welchem den Streich- und Blasinstrumenten ein selbständiger Anteil zufällt.

Breslauer Lokalanz. vermeldet vom 15. Oktober bis 19. November Beethoven Abende im Beethoven-Saal zu Berlin. Am ersten Abend spielte er z. B. drei Kompositionen Op. 10b, 111, 110, 53 u. 57 vom Kniepsche für den Pianisten und nicht minder für das Publikum.

Besprechungen.

Klavierwerk.

Bendel, Domenico, 12 Sonaten-Studien im altklassischen Stil für Pianoforte progressiv zusammengestellt, bearb. revidiert von *M. Gurmer*. Leipzig, Gebr. Hug.

Wer *Bülows* Ansicht aus der großen Zahl Sonaten *Scarlatti's* kennt, wird geneigt sein, der vorliegenden Ausgabe als Überflüssig zu bezeichnen, wenn nicht die Bearbeitung darin bestände, daß sie progressiv gestaltet ist und sorgfältige Bezeichnung der Fingersatzes aufweist. Im Gegenteil ist aber in der That zu sehen, daß es uns allmählich Zeit, gewesen ist, die Komponisten klassischer Im Publikum kümmern sich um alle derartige Erscheinungen herzlich wenige, das ist ganz gewiß bedauerlich aber als Folge der unausgesetzten Ausgaben auch begreiflich genug. Der Ausgabe ist empfehlen, der Preis ist ein sehr bescheidener M 1,50. Die Ausstattung ist nicht hervorragend, aber genügend. *Gurmers* Arbeit ist der Publikation wie bisher sorgfältig und gut. Das Wort »klassisch« ist hierbei und hier etwas scharf angewendet.

Field, John, 8 Notturnos. Kritisch revidiert, für den Klavierunterricht zusammengestellt von *M. Gurmer*. Leipzig, Gebr. Hug.

Der Ausgabe enthält die bekanntesten von *Fields* Nocturnos, die geeignet, den Verfasser Chopins kennen zu lernen. Auch in dem vorliegenden Heft zeigt sich wieder der Herausgeber pädagogischen Geschick. Der Preis ist M 1,50. Dr. Nagel.

Violin- und Violoncell-Literatur.

Schulz, Richard, Handbüchlein für Geigenspieler. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ein neuer Wegweiser für Violinisten und aus dem Grunde zu empfehlen, da er in ergötzlichen Bahnen nicht nur alles über die Geige Wissenswerte zusammenfaßt, sondern auch in den einzelnen Kapiteln den Stoff auch so übersichtlich ordnet, daß schon beim einmaligen Lesen eine ziemlich eingehende Belehrung über dieses Instrument gewonnen hat, Technik, Studium, Unterricht, Vortrag, Instrumente und Literatur enthalten. Freilich finden auch einige Behauptungen, denen wir gleich dem Autor widersprechen. Nicht recht begreiflich aber erscheint es, daß der Verfasser auf rein klavieristischem Gebiet, das er in sein Werkchen hineinzieht, so phantasielos verfahren, auch besonders bei Erklärung des musikalischen Prinzips so wenig Charakteristisches bieten konnte. Eine Aufklärung über das Moor bietet nun der Violinist ganz schwierig, der selbständige Beispiele sind mehr denn dürftig. Der Autor hätte also nur besser gethan, die musikwissenschaftliche Seite unberührt zu lassen.

Jacobsohn, Reinhold, Neue praktisch theoretische Methode zur gründlichen Erlernung des Violinspiels. Op. 10. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Der Verfasser dieses Studienwerkes legt die Ansicht, daß eine Elementar-Violinschule nur dann eine solche sein könne, wenn sie die erste Lage nicht nur in erschöpfender, sondern auch musikalischer Hinsicht erschöpfend behandle und übergehe nun seiner neuen Methode der zweckmäßigen Lagenwahl auch thatsächlich ein Werk, welches diesen Grundsätzen vollkommen entspricht. Rein technische Übungen wechseln rechtzeitig mit melodisch gut erfundenen Vortragsstücken ab, durch die immer gute und stilvolle, ausgedehnte Lagenwechsel gelehrt werden. Wir heißen und begrüßen das schöne Feld – Hirtenlied »Hallelujah« und das Andante aus dem Orgelkonzert in g von Händel in welchem den Streich- und Blasinstrumenten ein selbständiger Anteil zufällt.

Breslauer Lokalanz. vermeldet vom 15. Oktober bis 19. November Beethoven Abende im Beethoven-Saal zu Berlin. Am ersten Abend spielte er z. B. drei Kompositionen Op. 10b, 111, 110, 53 u. 57 vom Kniepsche für den Pianisten und nicht minder für das Publikum.

Schulhoff, Anton, Violinübungen für Anfänger. Op. 1. Leipzig, Richard Wöpke.

Aus diesen Übungen spricht ein pädagogisches Talent. Während viele Herausgeber von Violinschulen glauben, genug das Material für den Anfängerunterricht streng systematisch geordnet zu haben, bekunden sie sich meist noch weit vom Ziel. Der Spieler soll erst ist in der Anlage von diesen anderen Verfasser verschieden, hinsichtlich der Brauchbarkeit aber nur wenig besseres vermeiden.

Anton Schulhoff trägt nun der Herabstimmung der Schwierigkeit welche das Unterrichten von Anfängern bietet, dadurch bei, daß er den Schüler nur gründlich durch das Elementarste des Elementaren, durch Ton- und Rhythmen üben (Übungen auf leeren Saiten) dann schrittweise und nur solcher Übungen zu Griffübungen beschreitet, daß auch hier dem Minderbegabten sich nach und nach und nach zu sicherer Übergriff bieten muß. Das System Schulhoffs und der numerisch infolge seiner verständlichen leeren Manieren ergreifen die Arbeit den Lehrer erleichtern.

Painot, C., Mélodie pour violon avec accompagnement de piano ou d'orgue. Op. 3. Leipzig, Gebrüder Reinecke.

In diesem Stücke vereinigt der Meister dem alten verwöhnten Publikum in gleichsam Weise nicht aber auch die Begleitung. Diese soll (nicht Hans) das Wogen des Wassers schildern, macht dabei jedoch zu geschmackvolle Anwendungen davon, und findet auch für die sonstigen gut erdachten im Klavierpart zu begleitungsweisen leeren Worte das Meiste. »Das Wasser war viel zu tief« mehr den vorgeschriebenen Ausdruck. Im übrigen ist die Komposition hübsch.

Ehlert, Louis, Acht ausgewählte Stücke für Violine m. Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Das sind nun Unterschiede von andern derartigen Herausgebungen. Kompositionen mäßiger Schwierigkeit (1. bis 3. Lage), welche auch von einem geübten Spieler bereits sind. Der bekannte Komponist und Pädagog verstand es allem, dem Klavier der richtige Stellung anzuweisen, und Übungen interessanter Art hier es durch zu sicheren Eingreifen der Begleitung dem Ohr zu viel werden.

Ehlert, Louis, Arbeitsbuch für Violine mit Pianoforte-Begleitung. Leipzig, Ernst Eulenburg.

An Albumblätter pflegt man nicht große Ansprüche zu stellen, da sie gewöhnlich nur augenblicklich und wenn es hoch kommt, einmal flüchtig benutzt werden. Diesen können wir jedoch auch unsere empfehlen, da sie, wenn auch ohne Tiefe, so doch gut erfunden ist. Der Mittelsatz ist etwas matt.

Curtiß, Cornelius, Fünfundzwanzig kleine, leichte Tonstücke für Violine mit Klavierbegleitung. Braunschweig, Henry Litolff.

Man mag von diesen Miniaturen manchmal welche man will und diese hören um Alltägliche Sachen in Notenschrift entgegen, und die Freude wendet sich dem Lied wird hier auf ansprechende leere Weise entsprechender musikalischer Ausdruck verliehen.

Wohlfahrt, Heinrich, Melodisches Album der jungen Violinistin. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Schüler welche die erste Lage hinausgehen, werden an diesem gediegenen für Violine allen gestatten von Choral, Volks-, Opern-, Marsch- und Tanzmelodien Freude und Belehrung finden.

Keller, Ludwig. Vier Stücke für Violine und Klavier. Op. 45. Köln, H. vom Ende's Verlag.

Stimmungsvoll sind diese vier mit „Junge Leiden“, „In stiller Klause“, „Erinnerung“ und „Wegesruh“ betitelten Stücke, nur würden sie es noch sein ohne die Klavierbegleitung. Ohne letztere hat leider zu wenig zu sagen, sie kommt über das gewöhnliche Nachschlagen von Accordnoten nicht hinaus.

Uhl, Hans, Konzert (A-moll) für Bratsche mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Op. 68. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Daß die Bratsche trotz ihrer hervorstechenden klanglichen Eigenart sich immer noch nicht an der Violine und dem Violoncell gleichwertigen Solo-Instrument eingebürgert hat, liegt wohl zum Teil an der Dürftigkeit der ernsten Litteratur für dieses Instrument. Leider sind nur wenig gute Original-Kompositionen für die Viola vorhanden, und diese wieder selten allgemeiner bekannt.

Das vorliegende Konzert für Bratsche ist zwar (meines Wissens) sein älteres Opus, doch ist wiederholt auf dieses gediegene Werk hingewiesen.

Es weht streng die klassische Konzertform auf, und liegt vor allem schöne Gesangsthemen. Die Passagengruppen sind weniger in der Erfindung hervorragend, dafür aber gut dem Charakter und der Technik der Viola angepaßt. Als Eigentümlichkeit der vorliegenden Arbeit sei angeführt, daß die beiden Hauptthemen des 1. Satzes erst im letzten (3. Satze mehr als durchführende Faktoren auftreten, derselbe überhaupt hinsichtlich des Aufbaues der interessanteste ist. Th. Wagner (Oberschütz).

Chorwerke.

Geistliche Musik.

Fürs Totenfest.

Parlow, Edmund, Op. 50. Die mit „Thränen säen werden mit Freuden ernten“ ausgestattete, Verlag von Hermann Beyer & Söhne. Preis Part. 80 Pf., jede Stimme 5 Pf.

Die Motette gehört mit zu den besten Werken auf dem Gebiete der kirchlichen a capella-Gesänge, welche uns in den letzten Jahren zu Gesicht gekommen sind. Wir haben nur löblich von einem Kirchenchore singen hören und waren angetan von ihr. Namentlich der Schlußsatz mit dem Thema im Tenor beginnend (Takt 30) ist von großer Schönheit. Für das bevorstehende Totenfest ist sie eine prächtige Nummer.

Weihnachtsmusik.

Schütz, Heinrich, Weihnachtsoratorium. Bearbeitet und ergänzt von *Arnold Mendelssohn*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Werk könnte auch heißen: Weihnachtsoratorium von *A. Mendelssohn* ergänzt durch *Schützsche* Recitative, denn das Meiste ist Bezug auf Quantität rührt von *Mendelssohn* her. Und doch wäre die Bezeichnung falsch, denn das Ganze atmet *Schütz*schen Geist und ist ein glänzender Beweis für die Anpassungsfähigkeit des Bearbeiters an sein Vorbild. Nur der Orgelbegleitung zu den mehrchörigen Sätzen scheint mir ein wenig dem Rahmen des Ganzen etwas herauszutreten. *Mendelssohn* hat das Werk in Darmstadt aufgeführt und jedenfalls gute Erfahrungen damit gemacht, sonst würde er es nicht herausgegeben haben. Dieser praktische Beweis der Brauchbarkeit desselben ist besser als jede theoretische.

Weber, C. M. von, Weihnachtslied „Jauchzet ihr Erbauten hochgeliebten Lande.“ Für gem. Chor von *Reichardt*. Hannover, Oppenheimer.

Schlicht einfach und schön, wenn auch nicht streng kirchlich.

Vahnmeier, Th., Im Himmel. Altes geistliches Volkslied für gem. Chor oder Frauen- u. Kinderchor. Sopran, Bariton-Solo u. Orgel.

Eine glückliche Anordnung und prächtige Bearbeitung. Zu Aufführungen in Kirche besonders geeignet. R.

Wetzler, J. Chr., Kirchliche Männerchöre aus alter und neuer Zeit zur Pflege des edleren Kirchengesanges. 1. Teil, 3. Aufl. Stuttgart 1883, Ed. Ebner. Preis 1 M.

Die kirchlichen Männerchöre von *J. Chr. Wetzler* sind vor bereits 1883 (1. resp. 2. Auflage) erschienen, dürften aber noch jetzt infolge ihrer Reichhaltigkeit und praktisch empfehlenswerten Auswahl aus dem geistlichen Liederschatze älterer und neuerer Zeit für jeden größeren und kleineren Verein, der Männergesang pflegt, eine gern gesehene Gabe sein.

Winkler, Emil, Op. 21. Vater unser für Männerchor. Leipzig, Rob. Forberg. Part. u. Stimmen 1 M.

Das Vater unser von *E. Winkler* (Op. 21) ist eine ernst aufgefaßte und musikalisch korrekt wiedergegebene Komposition, die sich für gottesdienstliche Aufführungen empfiehlt, ob der schattierung gesetzte Schlußakkord *ff* zu beabsichtigter Wirkung kommen wird, dürfte wenigstens fraglich sein.

Zahn, Adolf, A. e. L. oder 12 neuen Singweisen für den evang. Kirchenchor u. die gesell. Hausmusik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. M. 1,50, Stimmen je 60 Pf.

Adolf Zahn giebt in vier geistlichen Liedern neue Singweisen in vierstimmigen gemischten Chor und es können diese für Kirche und Haus gebraucht werden. Alle sind in streng kirchlichem Stil gehalten, ohne jedoch dadurch an Interesse einzubüßen; sie werden vielmehr wesentlich zur kirchlichen und häuslichen Erbauung beitragen. Ihr Inhalt berücksichtigt Gebet, Sonntagslieder, Wort Gottes, Kirche, Missionsfest, Taufe, Abendmahl, Buße, Glaube, christliches Leben, Jesuslieder, Gottvertrauen, Tod, Zeit und Ewigkeit.

Robert Musiol.

Theoretische Werke.

Münchner Kalender. Deutscher auf das Jahr 1891 herausgegeben von Max Hesses Verlag in Leipzig.

Dieser Kalender mit seinen Tausenden von Münchner Adressen, seinem Überblick über das gesamte Konzertwesen (Angabe der aufgeführten Werke), seine Anleitung zum Musik- und Gesangunterricht, von Militär- und Stadtkapellen und ihren Dirigenten und seiner Vielgestaltigkeit zeugt auf jeder Seite für die große Gewissenhaftigkeit, welche auf seine Herstellung verwendet worden ist. Ein gutes Bild (Stahlstich) Hugo Riemanns wird die zahlreichen Verehrer des berühmten Gelehrten erfreuen, wie die gute, diesem Aufsatz über Aufgaben der Musik-Philologie lesen werden.

Lobe, Katechismus der Musik. Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Ein Buch ersten Ranges, welches nun die vorliegende (die 37.) Auflage erlebt hat, ist eine Seltenheit. In trefflicher Form enthält es alles, was ein jeder Musiktreibende wissen sollte, was aber leider viele immer noch nicht wissen, obwohl die vergangenen 36 Auflagen des vorliegenden Werkes viel menschliche Unwissenheit aus der Welt geschafft haben mögen. R.

Hellermann, Heinr., Der Kontrapunkt. Berlin, Springer, 1891. 4. Aufl.

So oft nun Gelegenheit hat, auch über die verschiedenen ästhetischen Ansichten *Hellermanns* abfällig zu äußern, so genügt doch die tiefe Verehrung, die seine Arbeiten zur Musiktheorie, zum großen Teile durch das der Musikwelt gegenüber dem vielen Positiven und Wertvollen, das uns *Hellermann* geschenkt hat, zu ernten, dem Lehrbuch des Kontrapunkts jetzt, da in vierter Auflage vor, daß es durchaus hier Raum, daß der Verfasser Ansichten sich immer weiteren Boden gewinnen wohl aber ein schlagender Beweis dafür, daß sein Buch ein vortreffliches Führer für die, welche ernstliche Studien in der Technik der klassischen Zeit mehrstimmiger Setzkunst machen wollen. Die ganze Literatur über die vielen Fragen und Probleme, die *Hellermann* in der engen Einleitung behandelt, ist nur zum Teil angegeben worden, der Musiker findet sich leicht zurechtfinden, dem Buche soll sein Charakter gewahrt bleiben, wie es auch unser darstellte. Ein weiteres Eingehen auf gegnerische Ansichten hätte das Erscheinen des Lehrbuches geschädigt. Wie man sich auch zu dem Verfasser im einzelnen stellen möge, das Buch wird immer einen Ehrenplatz in der deutschen Musik-Literatur einnehmen.

Darmstadt. Dr. Wilhelm Nagel.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

V. Jahrgang. 1901.

No. 12.
Ausgegeben am 1. Dez. 1901.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt: Ein Beispiel des theoretischen Musik-Unterrichts im 18. Jahrhundert. Von Benedikt Widmann. — Die Bach-Trigonalische Choral-Scherm an Hans. Von Dr. Wilhelm Nagel in Darmstadt. — Komische Opernanfänge? Von Karl Pinge. — Aus Mozarts Leben. — Staatliche Prüfung der Musiklehrer und -Lehrerinnen. — Musikalische Rundschau: Berichte aus Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg, Leipzig, München. — Besprechungen. — Briefkasten. — Verbindung. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

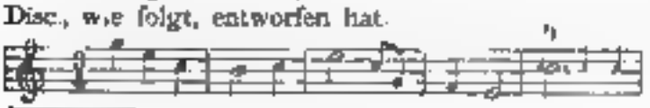
Ein Beispiel des theoretischen Musik-Unterrichts im 18. Jahrhundert.

Von **Benedikt Widmann.**

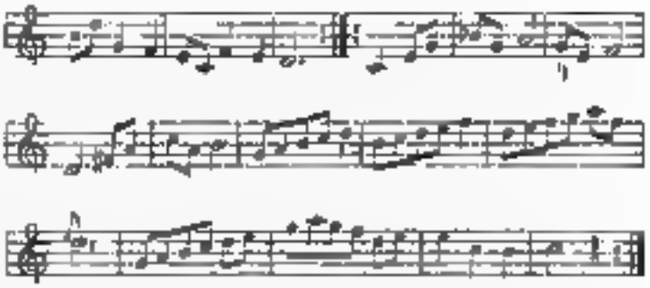
Joseph Riepel, gestorben am 23. Okt. 1782 als Musikdirektor des Fürsten von Thurn u. Taxis zu Nürnberg war damals einer der berühmtesten Theoretiker der Musik. Von seinen verschiedenen Werken diene uns folgendes als Grundlage zur Darstellung obigen Themas. Der Titel des Folioбandes lautet: »Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst. Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Kapitel de Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung. Zu etwa beliebigem Nutzen herausgegeben von *Joseph Riepel*. Regensburg und Wien, im Emerich Felix Baders Buchladen, 1752. Ersten Orts 36 Kr.« (Gross-Folio 81 Seiten.)

Höchst originell ist die Art und Weise seiner Methode. Schüler (Discantista) und Lehrer (Praeceptor) unterhalten sich miteinander ganz gemütlich über die Regeln der Komposition einer Menuet. Der Kürze halber sehen wir ab von dem eigentlichen Dialog und halten uns nur an die Einwürfe und Regeln des Lehrers, sowie an die Verbesserungen des Schülers.

Der Gegenstand eben des 1. Kapitels »Von der Taktordnung« (Seite 1) ist eine Menuet, welche Disc., wie folgt, entworfen hat.



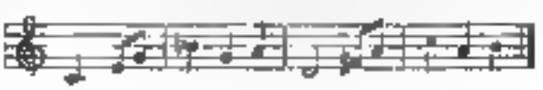
*) Über die beigefügten Viertelnoten siehe Seite 176.



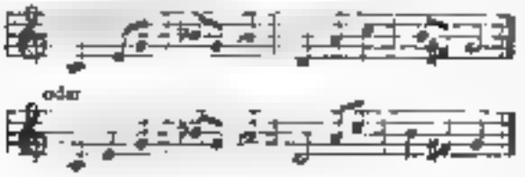
Praec. macht dieser Schülerarbeit sieben, den Satz betr. Ausstellungen und zwar Numero I. »dass gerade Takte in allen Kompositionen dem Gehöre angenehm seien, und sonderlich zu einer Men erfordert werden. Er (Disc.) aber habe in dem zweiten Teile ungerade, nämlich 13 Takte gemacht.« — Dieser lässt man bei seiner wiederholten Darstellung einfach den 3. Takt weg, und der erste Einwand ist somit gehoben.

»Num II soll ein jeder Teil insgemein nicht mehr als acht Takte enthalten. Also hast du zwar nicht in dem ersten, aber im 2. Teile gefehlt, weil du vielleicht auch noch nicht weisst, wie man einen Zweier Dreier und Vierer unterscheiden kann.«

Praec. erklärt nun »Ein Zweier besteht aus 2 Takten, welche andere darauf folgenden 2 Takten der Bewegung nach meistenteils ähnlich sind,« z. B.

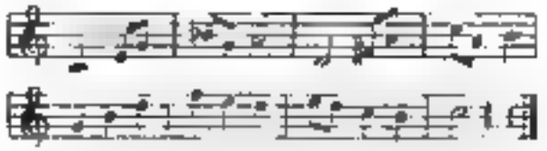


»Es darf aber auch bei solchen Zweiern die Bewegung nicht in allen Noten gleich sein, sondern man kann auch setzen wie z. B.«

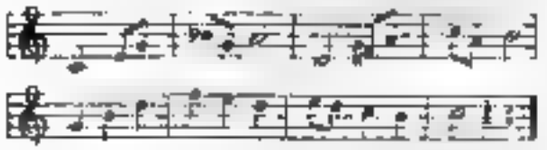


In ähnlicher Weise folgen nun Beispiele von Dreiern und Vierern nebst Bemerkungen über deren Anwendung. Der 2. Teil der Men. erhält nun folgende Form

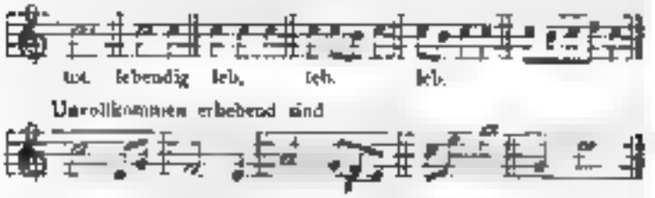
2. Teil.



»Nach Num. III ist der Anfang oder das Thema des 2. Teils nicht gut mit trennbaren Zweiern oder Vierern deutlich genug gemacht.« — Daraufhin läßt Disc. die stufenweis laufenden Figuren weg und formuliert demnach den 2. Teil, wie folgt.

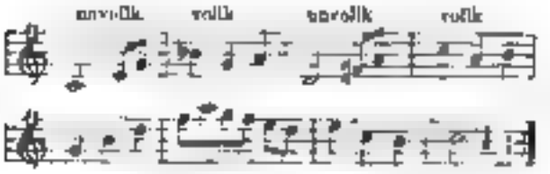


»Num. IV sind (nämlich im 2. Teile des ersten Versuchs des Disc.) teils unbewegliche, teils zu viel stufenweise laufende Takte gebraucht, wo hingegen zu einer Men. als zur Kadenz stets vollkommen — oder unvollkommen erhebende Noten verlangt werden.« Zur Erläuterung dieser Nr. bemerkt Praec., »daß eine unbewegliche Note in der Mitte einer kurzen oder tanzmäßigen Men. nur am Ende des 1. und 2. Teils gebraucht werde. Man könne aber nur solche unbewegliche oder tote Note lebendig machen auf folgende Art,« z. B.



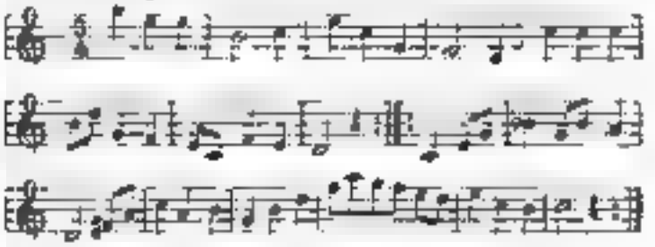
Nach diesen Erklärungen erwidert Disc. »Gut. Jetzt will ich die Men. abermals ändern und die Note im 5. Takt des 1. Teils (siehe Men. Seite 177) auch ein wenig lebendig machen.«

2. Teil.



»Num. V sehe ich in dem 2. Teile keinen einzigen Takt, welcher mit denen von dem 1. Teile eine Ähnlichkeit hat, worauf man doch hauptsächlich sehen muß, weil zu einer Menuet ebensowohl ein ganzer Zusammenhang erfordert wird wie zu einem Konzert, einer Arie, Symphonie u. s. f. Mithin wollte ich wegen so verschiedener Arten der Noten und Takte aus dem deinigen leicht ein halbes Dutzend machen.« Auf die Frage des Disc. »ob man in einer Men. auch punktierte Noten anbringen dürfe«, erwidert Praec. »Nein, in einer Men. scheinen mir diese gar nicht gut zu sein, wenn nicht etwa für einen hinkenden Tanzmeister«.

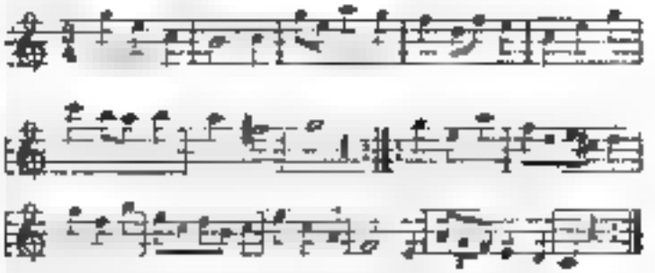
Nach den gehörten neuen Vorschriften ändert der Schüler auch den 1. Teil der Men. ab, so daß dieselbe folgende Form erhält



Der Schüler war bemüht, in weiteren Beispielen noch mehr Ähnlichkeit der Figuren zu erzeugen, welche wir der Kürze halber nicht mitteilen.

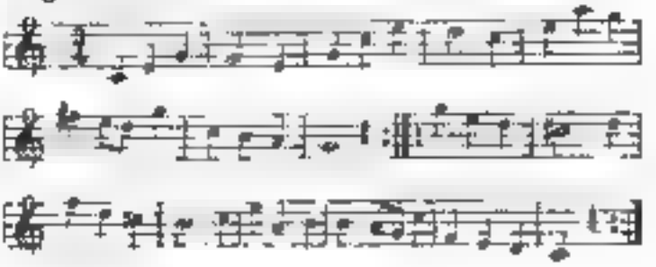
»Num. VI hat mir einst ein erfahrener Sachkundiger vertraut, daß eine Men. ohne vieles Nachsinnen wohl geraten und ganz unfehlbar rechtschaffen erheben müsse, wenn sie in dem 1. Teile steigt und in dem 2. wieder falle. Bei deiner sehe ich aber gerade das Gegenteil.«

Um dieser Forderung zu genügen, verfaßt Disc. nachstehende Melodie



Auf diese Neubildung macht Praec. die tadelnde Bemerkung: »Du bist gar zu hoch gestiegen, die Men. ist auf solche Art zu jung, weil der Gesang dadurch das Ernsthafte und Mannbare verliert.«

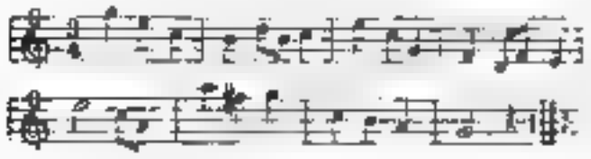
Disc. erwidert: »Ich darf ja nur tiefer anfangen.« z. B.



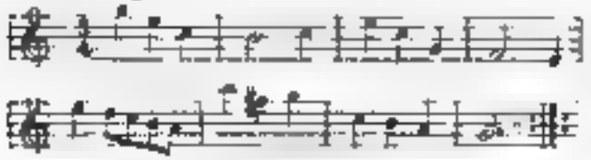
Praec. »Das ist sehr gut. Jedoch braucht man eben nicht mit allen Zweien zu steigen oder zu fallen, ja es binden sich die Kadenzen fast gar nicht an diese Regel, indem oft die Kadenz des 2. Teils für sich ganz allein das Fallen gleich wie im 1. Teile eine einzige Note das Steigen ausdrücken kann.«

»Nach Num. VII verlangen ausbündige Menuet-Kenner, man solle den 4. und 5. Takt, absonderlich im 1. Teile wohl unterscheiden, das ist, wenn der 4. Takt vollkommen erhebende Noten hat, so soll der 5. in unvollkommen erhebenden bestehen, oder umgekehrt.«

Auf diese letzte Forderung hin folgt nachstehendes Beispiel, in welchem also die unvollkommen und vollkommen erhebenden Teile im 4. und 5. Takte angewendet sind



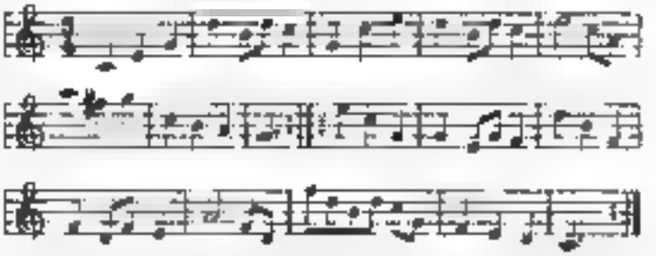
oder das Gegenteil.



Disc. »Was sagt aber der 2. Teil dazu?«

Praec. »Er könnte dieses eben auch beobachten, wenn er wollte, allein er ist nicht so ausschweifend, daß er gar keine Regel folgen will. Zudem kann der 1. Teil einen zuhörenden Liebhaber auf einmal so sehr einnehmen, daß er sich nicht viel um den 2. Teil bekümmert, weil dieser ohnehin nur als ein Beschluß des 1. Teils anzusehen ist.«

Disc. komponierte hierauf zum Schlusse noch eine Men., »um die nämlichen Bewegungen auch im 2. Teile ebenfalls anzubringen«



Betrachten wir nun das durch vorstehenden Unterrichtsgang erzielte kleine Tonbild nach der gegenwärtigen Musik-Ästhetik hinsichtlich des Satzbaues, so wird man nicht verkennen, daß dieselbe allzu einseitig auf die Symmetrie der die Melodie bildenden Teile gerichtet scheint. Sehr leicht geraten solche Phrasen in jene Form, die man mit dem verächtlichen Namen Rosalien oder Schusterflecke bezeichnet, da sie Mangel an lebhafter Phantasie verraten. Jedoch soll diese Bemerkung kein Tadel für unseren Verf. sein, sagt derselbe doch selbst in einer Anmerkung Seite 23: »Inventio. Man muß allezeit suchen etwas Neues zu erfinden und zugleich mit dem Alten zu vereinigen, sonst ist der Gesang entweder zu gemein oder zu unkenntlich«.

Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom.

Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts, von *P. Raphael Molitor* Benediktiner der Beuroner Kongregation. Erster Band. Die Choral-Reform unter Gregor XIII. Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig. 1901.

Von Dr. **Willibald Nagel** in Darmstadt.

Wir haben das große Vergnügen, den Lesern dieser Zeitschrift in dem Werke *Molitors*, von dem der erste Band in vorzüglicher Ausstattung vor kurzem zur Versendung gelangte, eine Arbeit empfehlen zu können, welche die Resultate einer sorgsamen und treuen Quellenarbeit enthält, und deren Lektüre durch die musterhafte Disposition des nicht ganz gefügigen Stoffes und den ausgezeichneten Stil eine nicht bloß im höchsten Maße belehrende sondern auch durchaus erfreuliche ist. Das Werk des Paters *Molitor* wird für die künftigen Ausgaben musikgeschichtlicher Kompendien und ähnlicher Arbeiten manche Änderungen notwendig machen, insbesondere werden die Darstellungen des Lebens und Wirkens *Palestrina's* Erweiterungen sowohl als Einschränkungen erfahren müssen. Den wirklichen Anteil, den der große *Palestrina* an der Choral-Reform gehabt hat darzulegen, ist eine der vornehmsten Aufgabe des Verfassers, und er hat mit ihrer Lösung alle seine Vorgänger um ein bedeutendes überholt. Wer die Geschichte der Musik, die ja bis ins 16. Jahrhundert hinein in sehr wesentlichen Dingen eine Geschichte der Kirchenmusik ist, übersehen kann, weiß, daß seit dem Auftreten des gregorianischen Chorals dieser — es klingt der Satz im Hinblick auf die Verbreitung des römischen Chorals paradox — um seine Reinheit, und damit um seine Existenz zu kämpfen hatte. Gegner aller Art und aller Orten erwuchsen ihm: nationale Lieder, die sich aus der Erinnerung nicht einfach durch Edikte wegdekretieren lassen und deren Wesen im schroffsten Gegensatz zu ihm stand, die Gewohnheit der Menschen, die das Neue mit Mißtrauen erfüllte, endlich die Kunstentwickelung, wie sie durch *John of Dunstable* und die Niederländer angebahnt wurde. Im 16. Jahrhundert nahmen die Reformbestrebungen im liturgischen Gesange der römischen Kirche einen gewaltigen Aufschwung. *Palestrina*, der gewöhnlich als »Retter« des Kirchengesanges dargestellt wird, hatte für sein Werk Vorläufer, deren Anteil an dem Reformwerk nicht gering zu achten ist. Aber eine zukünftige Betrachtung *Palestrinas* darf sein Werk, weil es nur als Glied einer großen Entwickelungskette erscheint, in seinem absoluten Werte nicht geringer einschätzen, als das bisher geschehen ist. Allmählich kommen wir aber in der Musikgeschichte doch

[illegible]

Tanzende Opernsänger?

Von Rud. Piga.

Von der Wiener Hofoper dessen Ballett wieder am Notenbuch zu sitzen [illegible] Der Direktor Mahler verlangte, daß die Solotänzerinnen [illegible] wieder in den Tanzgang Wiederholungen [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] auch die Sänger einer [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Requiem). In einer alten Musikzeitung fanden wir aber einige weniger verbreitete und geben dieselben hier wieder.

Als *Mozart* das letzte Mal in Berlin ankam, war es gegen Abend. Kaum war er angestiegen, so fragte er den Kellner am Gasthofe, der ihn nicht kannte: »Giebt's heute Abend nichts von Musik hier?« »O ja« — sagte der Gefragte, »morgen wird die deutsche Oper aufgeführt sein.« »So? was geben sie denn heute?« — »Die Entführung aus dem Serail!« »Charmant!« rief *Mozart* lachend. »Ja«, fuhr der Kellner fort, »es ist ein recht hübsches Stück. Es hat's komponiert — wie heißt er doch gleich? —«

Indessen war *Mozart* im Reisewagen, wie er eben war, schon fort. Er begibt sich ins Theater ganz am Eingange des Parterres stehen und will da ganz unbemerkt lauschen. Bald aber freut er sich zu sehr über den Vortrag einzelner Stellen, laut wird er unzufrieden mit dem Tempo, laut machen ihm die Sänger und Sängerinnen zu viel Schnörkeleien — wie er es nannte, kurz, sein Interesse wird immer lebhafter erregt, und er drängt sich unwillkürlich näher und näher zum Orchester heran, indem er dies oder jenes bald leiser, bald lauter brummt und dadurch den Umstehenden die auf den kleinen unscheinbaren Mann im schlechten Rock herabsehen, Stoff zum Lachen gibt, ohne daß er selbst es bemerkt. Bei Pedrillos Arie »Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite« hatte der Dirigent entweder eine ungenaue Partitur, oder man hatte verbessern wollen, und in der zweiten Geige bei den oft wiederholten Worten »nur ein feiger Tropf verzagt«, — die anstatt d gegeben. Nun konnte sich *Mozart* nicht länger halten, er rief fast ganz laut in seiner freilich ziemlich derben Sprache: »Verflucht — wollt Ihr wohl d greifen!« — Alles sah sich um, auch die Orchestermitglieder, einige von denen erkannten ihn, und nun ging es wie ein Lauffeuer durch das Orchester und von da auf die Bühne: *Mozart* ist da! Die Sängerin Mad. B., die die Rolle des Blondchen inne hatte, wollte nicht weiter heraus auf die Bühne; der Kapellmeister sagte das in seiner Verlegenheit *Mozart*, der ihm schon ganz nahe stand, und im Augenblick war dieser hinter den Kulissen. »Madame«, sagte er zu der Sängerin, »was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich gesungen und — damit Sie's ein andermal noch besser machen, will ich die Rolle mit Ihnen studieren.« Als er in Berlin bekannt wurde, daß *Mozart* da sei, wurde er in allen Kreisen, besonders auch von *Friedrich Wilhelm II.* äußerst günstig aufgenommen. Dieser Fürst schätzte und förderte Kunst und Künstler. *Mozart* mußte ihm, so lange er sich in Berlin aufhielt, fast täglich vorspielen und wiederholt auch mit einigen Kapellmitgliedern Quartett in des Königs Zimmer spielen. Als er einst mit dem König allein war, fragte ihn dieser, was er von der Berliner Kapelle halte. *Mozart*, dem Schmeicheleien fremd war, antwortete: »Die Kapelle hat die größte Sammlung Virtuosen in der Welt, auch Quartett habe ich nirgends so gut gehört, als hier, aber wenn die Herren alle zusammen sind, könnten sie es noch besser machen.« *Friedrich Wilhelm* freute sich dieser Aufrichtigkeit und erwiderte lächelnd: »Bleiben Sie bei mir. Sie können es dahin bringen, daß sie es noch besser machen! Ich biete Ihnen jährlich 3000 Thaler Gehalt an.« »Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?« — sagte der brave *Mozart* und schwieg gerührt. Der gute Kaiser, den *Mozart* nicht verlassen wollte, lud ihn damals noch darben. Der König, der auch gerührt schien, setzte nach einer Weile hinzu: »Überlegen Sie sich's, ich halte mein Wort, auch wenn Sie nach Jahr und Tag erst kommen sollten.«[1])

Staatliche Prüfung der Musiklehrer und -Lehrerinnen. Von der Redaktion des »Klavierlehrer« wird eine Petition an den Minister für Unterrichtsangelegenheiten vorbereitet, um eine staatliche Prüfung der Musiklehrer und -Lehrerinnen zur Einführung zu bringen. Es heißt in derselben: man erlaube sich die Bitte, eine staatliche Prüfung für diejenigen Personen einführen zu wollen, welche Musikunterricht zu erteilen resp. ein Konservatorium oder eine Musikschule zu begründen oder zu leiten beabsichtigen. In dem Begleitworte führen die Petenten aber aus, man beabsichtige nicht zu erreichen, daß der gesamte Privatmusikunterricht unter staatliche Kontrolle gestellt werde. Herr, denket an der Rede Sinn!

[1]) Dieses Gespräch erzählte der König verschiedenen Personen und auch der Gattin *Mozarts*, als sie 1795 nach Berlin kam und von dem Gönner ihres verstorbenen Gatten so freundlich aufgenommen wurde.

[1]) 1781 zuerst in Wien aufgeführt.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10 November. Man braucht nur hinausgehen jetzt in unser volles Musikleben, und wo man's packt, da ist es interessant. Vom Neuesten zuerst: *Edouard Colonne* gab mit seinem Pariser Orchester im Königlichen Opernhause ein Konzert. Ich zählte 55 Musiker, darunter 6 Kontrabässe, 12 erste Geigen u. s. w. Dem Klange des Tonkörpers fehlte ja im Vergleich mit unserm stärker besetzten Orchestern etwas an Opulenz und Stärke des Klanges, die wir gewohnt sind. Die Bläser und kleiner als die unsrigen auch: Fagott, Trompete etc. scheinen etwas anders geblasen, da sie etwas anders klangen, durchgehends heller, die Trompete z. B. fast wie ein Kornett. Sie sind dafür beweglicher, und ihr Figurenwerk kommt klarer heraus. Die Genauigkeit des Vortrags läßt nichts zu wünschen, die Soli werden meisterhaft ausgeführt. Bei den Steigerungen des Orchesters wurde es ein paarmal im Feuer des Spieles an Stärke zu viel. Herr *Colonne* leitet die Schar mit großer Bestimmtheit und ohne überflüssige Zeichen. Die Kapelle ist auf ihr Programm, mit dem sie jetzt Deutschland durcheilt, so vortrefflich eingeübt, daß ihr Meister sie auf Einzelheiten nicht hinzuweisen nötig hat. Die Leonoren-Ouvertüre gefiel mir nicht recht. Sie sollte vielleicht recht »deutsch« dargestellt werden, und darum wohl war das Zeitmaß etwas zu langsam, der Vortrag im ganzen ohne die rechte Innigkeit und fast lehrhaft. Prächtig aber hoben sich das Trompetenmotiv, der Lauf des Fagotts und der Gesang der Flöte aus dem Ganzen hervor. Auf dem Gebiete der heimischen Musik bewegten sich die Franzosen sicherer und erfolgreicher. Die 3. Symphonie a-moll) von *V. Saint* ist ein »hübsches« Werk, und mit diesem Worte will ich sagen, daß es nicht tief und nicht bedeutend, wohl aber ansprechend sei. Klangreich instrumentiert, durch Gegenüberstellung des Quartetts und der Harmonie, durch rhythmische Künste, kurz, durch allerlei Geschicklichkeit in der Arbeit wirksam, kann es ein harmloses Gemüt er-

Bayreuth. – Von Siegfried und Gutrune, Hagen und Alberich, Gunther und Brünnhilde, phantastisch geschminkte Bilder aus dem Leben Richard Wagners und seiner oberammergauer Laienmitwirkenden, in der Tonhalle schwebende Luftballons mit Richard Wagner-Porträts und -Zitaten, Wagner-Bier, Wagner-Wurst, Wagner-Kaffee, Wagner-Schokolade, Wagner-Zigarren, Wagner-Zigaretten, Wagner-Tee, Wagner-Seife, Wagner-Parfüm, Wagner-Bonbons, Wagner-Kaugummi, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung und Nougatcreme, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme und Marzipan, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan und Likörfüllung, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung und Kirschen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen und Mandeln, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln und Rosinen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen und Haselnüssen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen und Walnüssen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen und Erdnüssen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen und Kokosnüssen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen und Ananas, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas und Bananen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen und Orangen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen und Zitronen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen und Limonen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen und Grapefruits, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits und Pampelmusen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen und Mandarinen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen und Kumquats, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats und Papayas, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas und Kiwis, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis und Litschis, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis und Guaven, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven und Mangos, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos und Ananas, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas und Bananen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen und Orangen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen und Zitronen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen und Limonen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen und Grapefruits, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits und Pampelmusen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen und Mandarinen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen und Kumquats, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats und Papayas, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas und Kiwis, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis und Litschis, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis und Guaven, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven und Mangos, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos und Ananas, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas und Bananen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen und Orangen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen und Zitronen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen und Limonen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen und Grapefruits, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits und Pampelmusen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen und Mandarinen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen und Kumquats, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats und Papayas, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas und Kiwis, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis und Litschis, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis und Guaven, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven und Mangos, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos und Ananas, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas und Bananen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen und Zitronen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen und Limonen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen und Grapefruits, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits und Pampelmusen, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen und Kumquats, Wagner-Kaugummi mit Schokoladenfüllung, Nougatcreme, Marzipan, Likörfüllung, Kirschen, Mandeln, Rosinen, Haselnüssen, Walnüssen, Erdnüssen, Kokosnüssen, Ananas, Bananen, Orangen, Zitronen, Limonen, Grapefruits, Pampelmusen, Mandarinen, Kumquats, Papayas, Kiwis, Litschis, Guaven, Mangos

[illegible] Bayern beschäftigt [illegible] Bahnen [illegible] Bahnen [illegible] Bahnen

Leipzig. Die dritte Gemeinschaftsarbeit der [illegible] über [illegible] in welcher das Verhalten und die innere Lage der Deutschen Demokratischen Republik [illegible] Hauptaufmerksamkeit [illegible] Entwicklung [illegible] Arbeiterklasse und [illegible] Bündnis [illegible] Die Arbeit wurde [illegible] Leitung [illegible] Zusammenarbeit [illegible] Wissenschaftlern [illegible] Arbeiten [illegible] Ergebnisse [illegible] Bezirken [illegible] Ausgangspunkt [illegible] Bezirken [illegible] Bezirken [illegible] Bezirken

Besprechungen.

Weihnachtsmusik.

Aus der zur Besprechung vorliegenden Musikalien seien diejenigen herausgegriffen, welche Beweg auf das nächstens bevorstehende heimliche und Familienfest haben. Es sind dies

Goepfart, E., Weihnacht. Gedicht von C. Hilty. Vier Lieder in Noten. Für Kinderchor und Orgel zu Musik gesetzt. Leipzig, Wilhelm Hansa. Preis 1 M.

Die Lieder sind sehr einfache, knapp gehaltene Chöre, deren Einübung kaum großen Schwierigkeiten bieten wird. Nur an einer Stelle wendet der Singer etwas mehr Aufmerksamkeit und guten Gehör haben müssen, um werden aber auch anderen Dank ernten. Die Ausgabe ist hübsch.

Reinecke, Carl. Weihnacht. Für vier Singstimmen (oder zwei gemischte Chöre). Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co. Preis 80 Pf. (Chorstimmen à 15 Pf.)

Das Gedicht ist von *Karl Simrock* und ist die musikalische Wiedergabe seines Inhaltes ebenso empfehlend wie einfach. Der Tenor ist Hauptträger (1. Andante con moto), der Schluß Hebt mögen auch diesem Werkchen recht viele Verbreitung finden, gefallen wird es da die Klavierbegleitung interessant zu nennen.

Böhm, Peter, Weihnachtslieder. Gedicht von *Otto Elsenmann*. Für gem. oder dreistimmigen Frauen- oder Schülerchor a capella oder mit Klavier oder Harmoniumbegleitung. Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co. Preis Klavierauszug 1 M. Chorstimmen à 20 Pf.

Das Gedicht ist ein ganz hübsch erdachtes Weihnachtsmärchen, das in frischer Weihnachtsstimmung anklingt. Der Musik wird den verschiedenen Stimmungen gerecht und gibt sich recht volkstümlich. Sie ist im Gehör und ist leicht ausführbar. Das vier Schwalbenchen Liederchen gewinnen Werkchen wird auch anderwo willkommen sein, namentlich da, wo man mehr auf den Gehör singt und hübsche Kunstsprache sehr macht.

Berger, Hermann, Weihnachtslied von *Peter Cornelius* unter Zugrundelegung einer alten Weihnachtsweise für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Orgel, Harmonium). Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co. Preis 1 M.

Der bekannte Münchener Hofkapellmeister bietet hiermit eine höchst interessante Gabe zu dem Gedichte von *Peter Cornelius* »Hirten wachen auf dem Feld, Nacht ist rings auf der Welt« verwendet er verwendet die bekannte Melodie des »Marienwurm«. Die eigentümliche Harmonisierung setzt die besondere Art und Weise der Melodieführung der Singstimme gelten dem Genuss einen ungewöhnlichen Reiz und wird bei Freunden von Hausmusik auch gern Anklang finden. Der Preis dürfte aber doch etwas zu hoch sein.

Schilling, G., Op. 4, Heft 1 (drei für gemischten Chor. Leipzig, Hermann Beyer & Söhne. Preis 1 M. Summen 80 Pf.

Das Heft enthält »Morgenlied« (Schäfer), »Frühlingsbeginn« (O. Glaubrecht), »Frühlingsnacht« (F. Uhse), »Waldlied« (A. Meyer-Grefe). Chromatik (Preis) und »Abendlied« (Th. Storm-Schmidt). Musikalische Nummern und musikalisch einfach aber harmlos gehalten; die Melodien sind schlicht, gemütlich, die Harmonien natürlich, ungesucht, so daß das Heft kleineren Chören warm empfohlen werden kann.

Zöllner, Heinrich, Op. 31. Vier Lieder für gemischten Chor. Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co. Preis Part. à 60 Pf. bis 1 M. Stimmen à 15, 20 Pf.

Der gewählten Gedichte sind alte Volkslieder. »Mein Herz das ist betrübet sehr«. Aufmunterung eines armen Volkskindes, »Drei Reiter sind vor Tannenhaus und Wirthaus (»Gebrauch ist gar ein Kindchen«), sämtliche Chorsätze und ebenmäßig nach Art der alten Volksweisen gehalten und meist durchweg schöne wohlklingende und wohlgeformte Lage — bei *H. Zöllner* eigentlich selbstverständlich. Der letzte Numero »Weihnacht« ist auch etwas über Weihnachtsgruppe gewählt und ist auch Text und Melodie enthalten in »Kein ist's Leichtlich« Übersetzung von Zuccalmaglio gebrauchliche Weyse. (vgl. auch 1847 a. a. O.) Es ist ein wenig Text mit einer dürftigen Melodie, die *H. Zöllner* zu schönen Chorsatzung gebraucht hat. Die besten Sätze sind diese die Lieder sehr zu empfehlen da sie bei gewissenhafter Ausführung durchaus dankbar zum Singen. Rob. Musiol.

Duda, Bruno Drei Weihnachtslieder für vierstimmigen gemischten Chor. Op. 14. Part. 1 M., 4 St. à 15 Pf. Regensburg, Verlag von Coppenrath.

Viele Dirigenten veranstalten mit Weihnachtsfeste eine »Weihnachtsmusikübung«. Dieses ist auch dem ersten Male der vorliegenden Op. 14 der Fall, obige Weihnachtslieder, welche an dieser ersten Stelle gesungen. Sie verfügen, sich heute gebrauchen. Die Melodie ist charakteristisch, wird aber durch polyphone Führung der Stimmen mehr auf das Gebiet der Kunstlieder gezogen. Empfehlen gerne auch Nr. 3 Preis mit Solos und Nr. 3 Chorsätzchen. Sie gehören sich vorzüglich mehr dem Kirchenlied und können deshalb auch am Weihnachtsfeste oder zur Weihnachtszeit in Gottesdienste verwendet werden.

Spangler, Lorenz, Weihnachtslied für 1 Singstimme mit Orgelbegleitung und Frauen- oder Knabenchor ad libitum. Preis 1 M. Hannover, Cappenberger.

Ein sehr empfehlenswertes schönes Weihnachtslied.

Teichmüller, P. »Der Herr ist Christ ist kommen«. Für eine Singstimme, Violoncello und Orgel. Preis 1 M. Elberfeld.

Gar weihnachtlich durch das Violoncello aber etwas bewegt. Der Vortrag von der Orgelbegleitung dürfte der wohlungewöhnlich sein.

Raphael, Georg, Weihnacht. Duett für Sopran und Alt. Preis 80 Pf. Singstimmen à 15 Pfennig.

Obwohl fast nur von Terzen- und Sextenparallelgängen bestehend und auf alle contrapunktischen Künste verzichtend, wirken die beiden Singstimmen doch nicht kahl. Orgel und Klavier werden sie gern singen. Die Klavierbegleitung ist nicht, sie will nicht mehr als was sie ist, nur Begleitung. R.

Trautner, Fr. W., Zehn Fugen für die Orgel. Op. 10. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne. Preis 4 M. 50 Pf.

Die dem Münchener Meister *Herzog* gewidmeten Orgelstücke, Fugen, Doppel- und Tripelfugen haben uns mit wahrer Achtung vor dem Können des Komponisten erfüllt. Das Genauen von vier Orgelstimmen bei drei Systemen (Doppel- und Tripelfugen) erfüllt es hier gar nicht an Platze, der Themen sind so charakteristisch und knapp, der Aufbau so logisch und natürlich, die Anforderungen an den Spieler trotz der bedeutenden contrapunktischen Kunst so wenig über das Maß des Möglichen hinausgehend, daß wir den vier Fugen eine volle Verbreitung prophezeien. H. W.

Briefkasten.

Mehrere Herrn Mitarbeiter um gefällige Notiznahme, daß die Redaktion nur solche Werke zur Besprechung gelangen läßt, welche der von den Verlagshandlungen direkt eingesandt werden.

Berichtigung.

Nr. 11 Seite 171, Spalte 2, Zeile 34 von oben hat sich der Satz: „Es wäre [illegible] höchst selten“ unbeabsichtigter Weise eingeschlichen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigenthum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

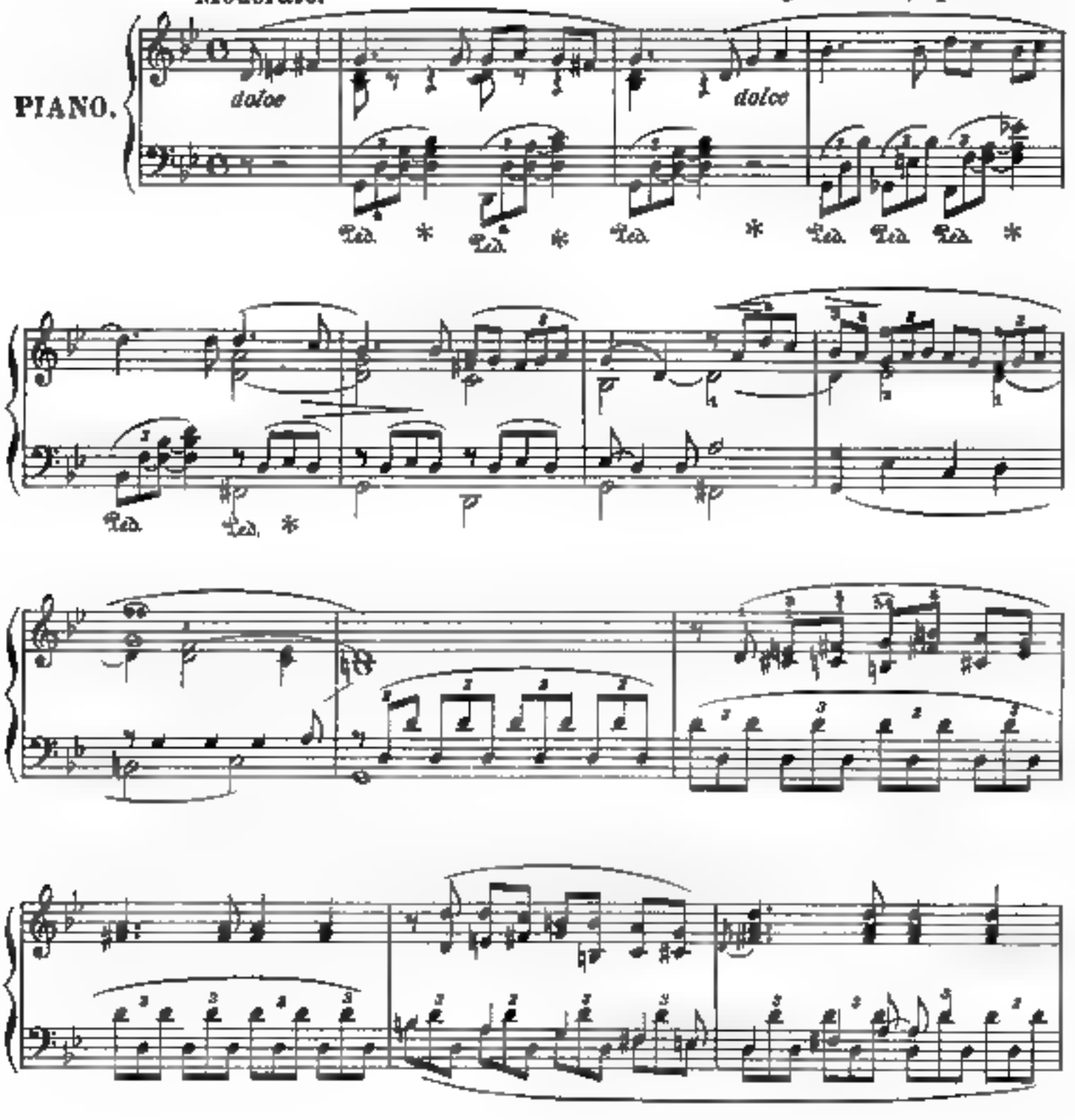
Ophelia.

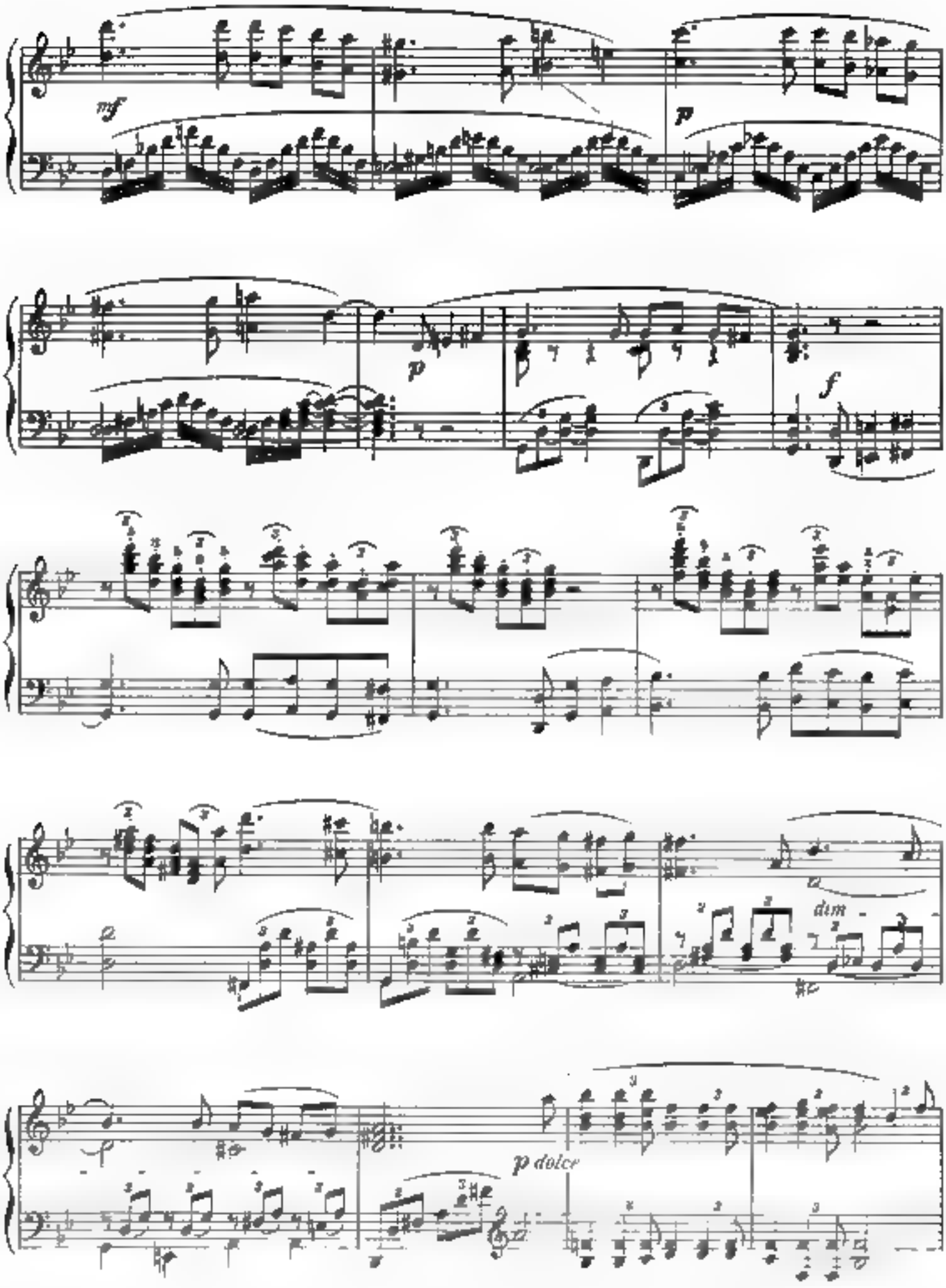
Auf lichten Wassern zieht Ophelia's Leiche,
Im blonden Haare Blumen, welke, bleiche.
Die Wellen, die sie schaukelnd weiter tragen,
Sie scheinen leise schluchzend aufzuklagen
G. Menasci.

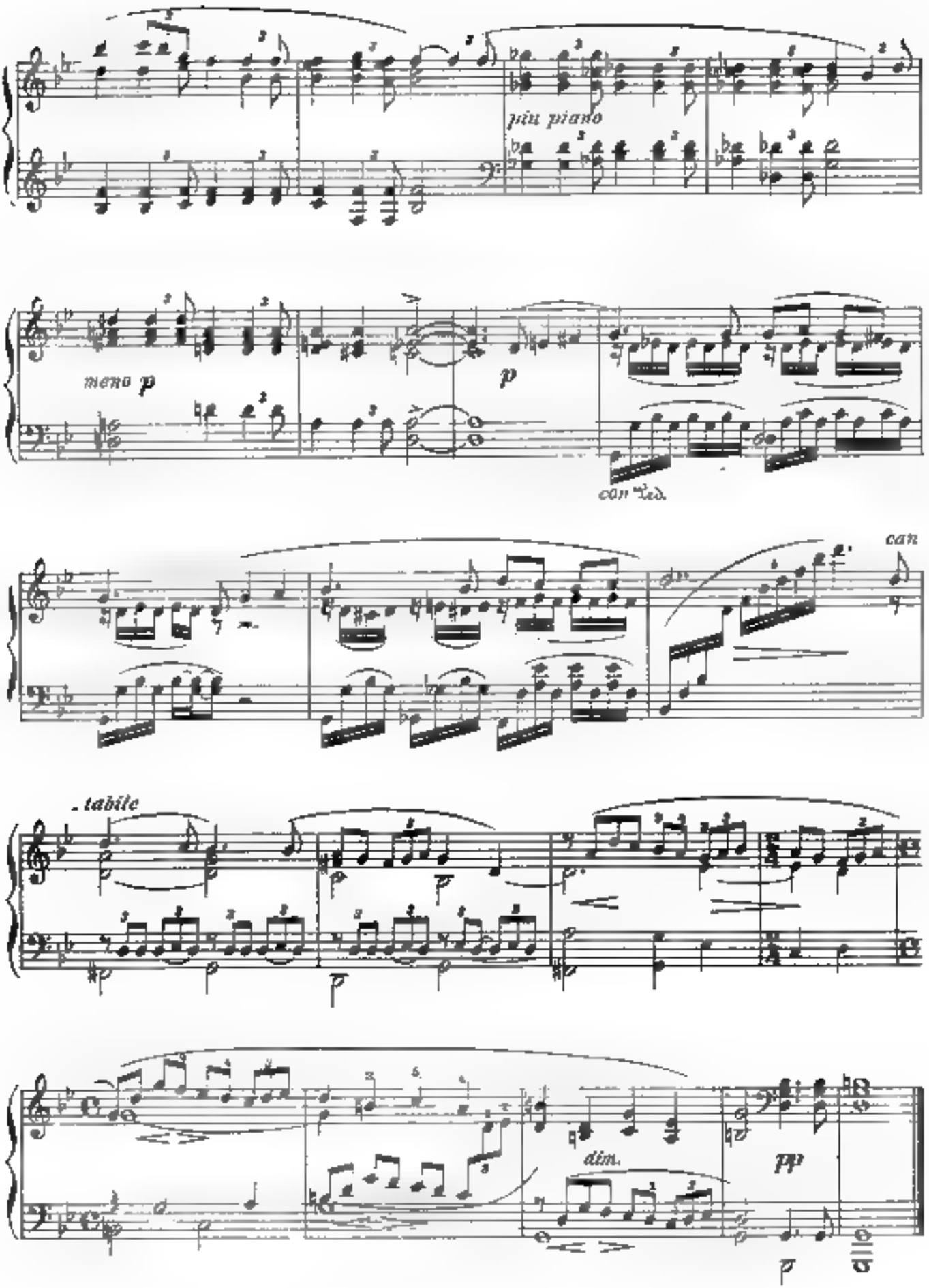
Moderato.

Ignaz Brüll, Op. 83 No 2

PIANO.




mf
p
p
f
dim
p dolce

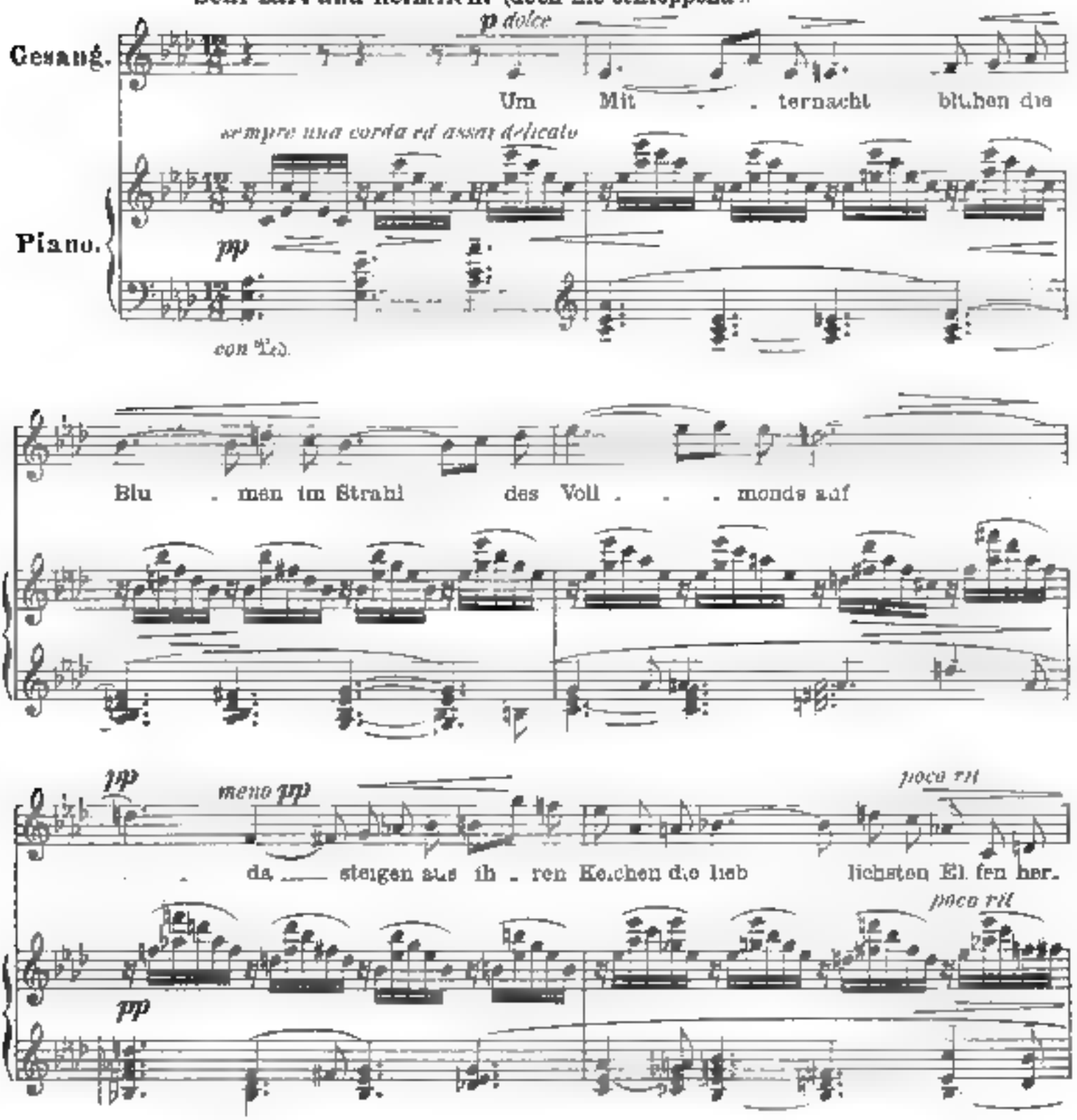

più piano
meno p
p
con Ped.
can
tabile
dim.
pp

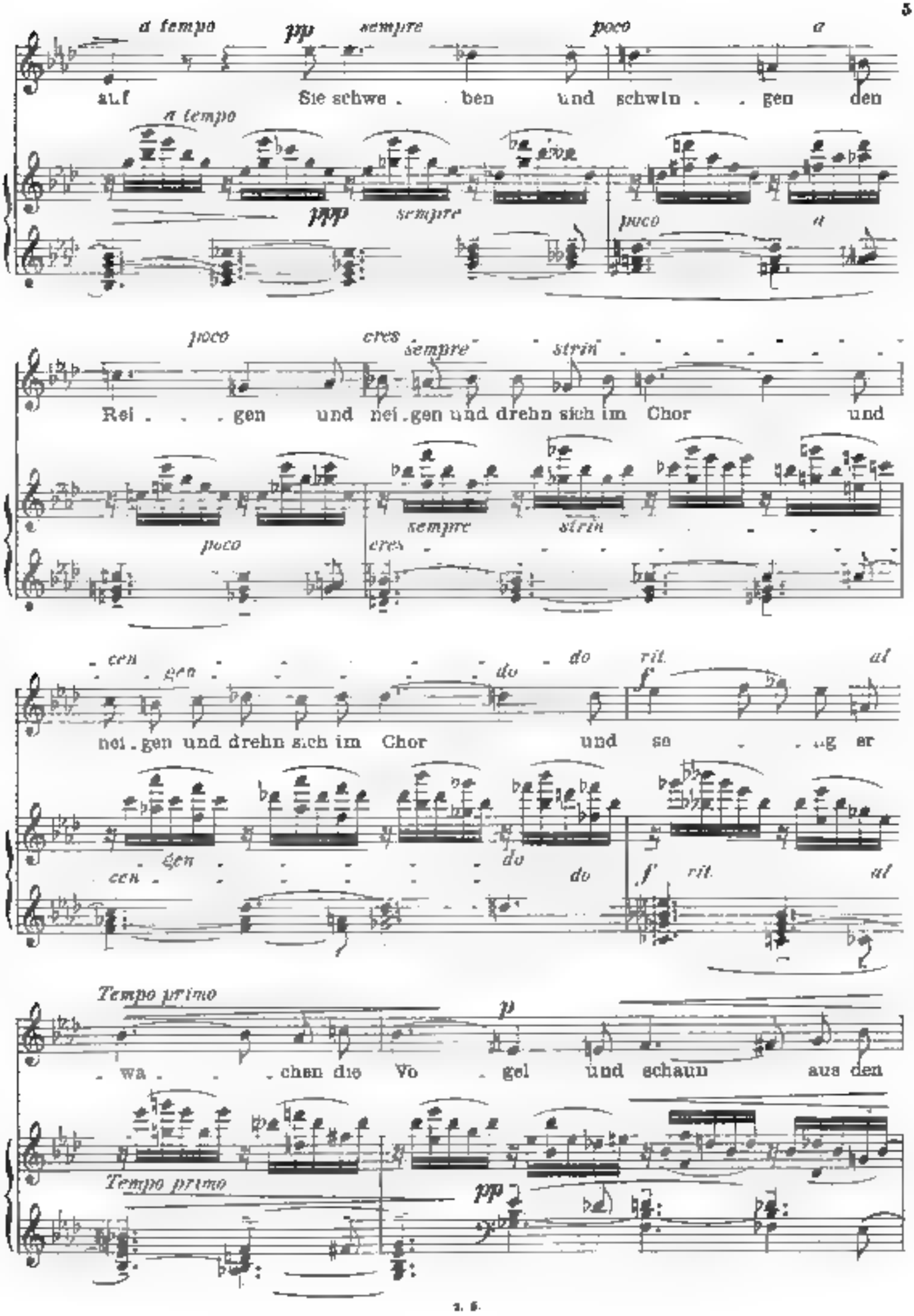
Um Mitternacht blühen die Blumen.

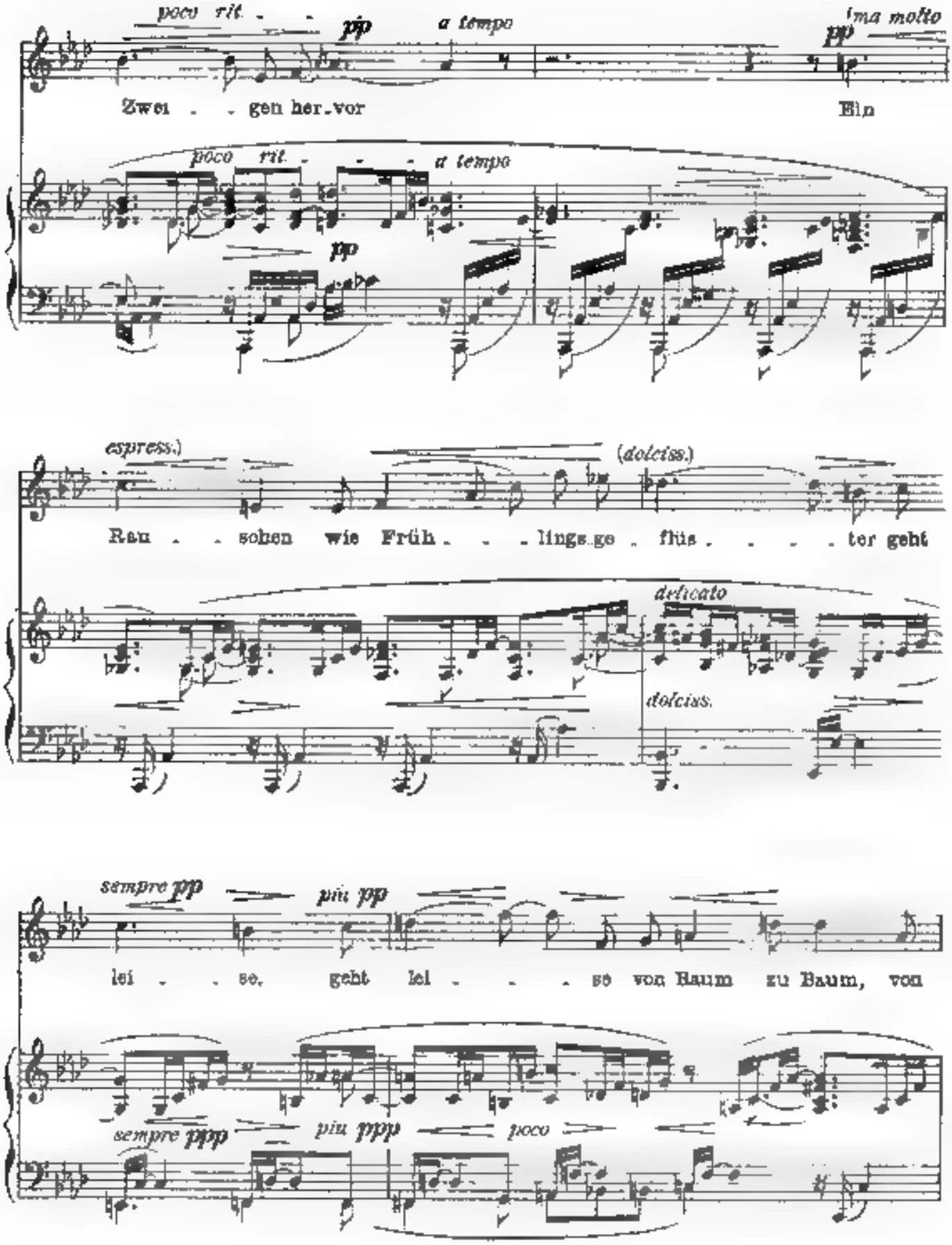
(Marie Stona.)

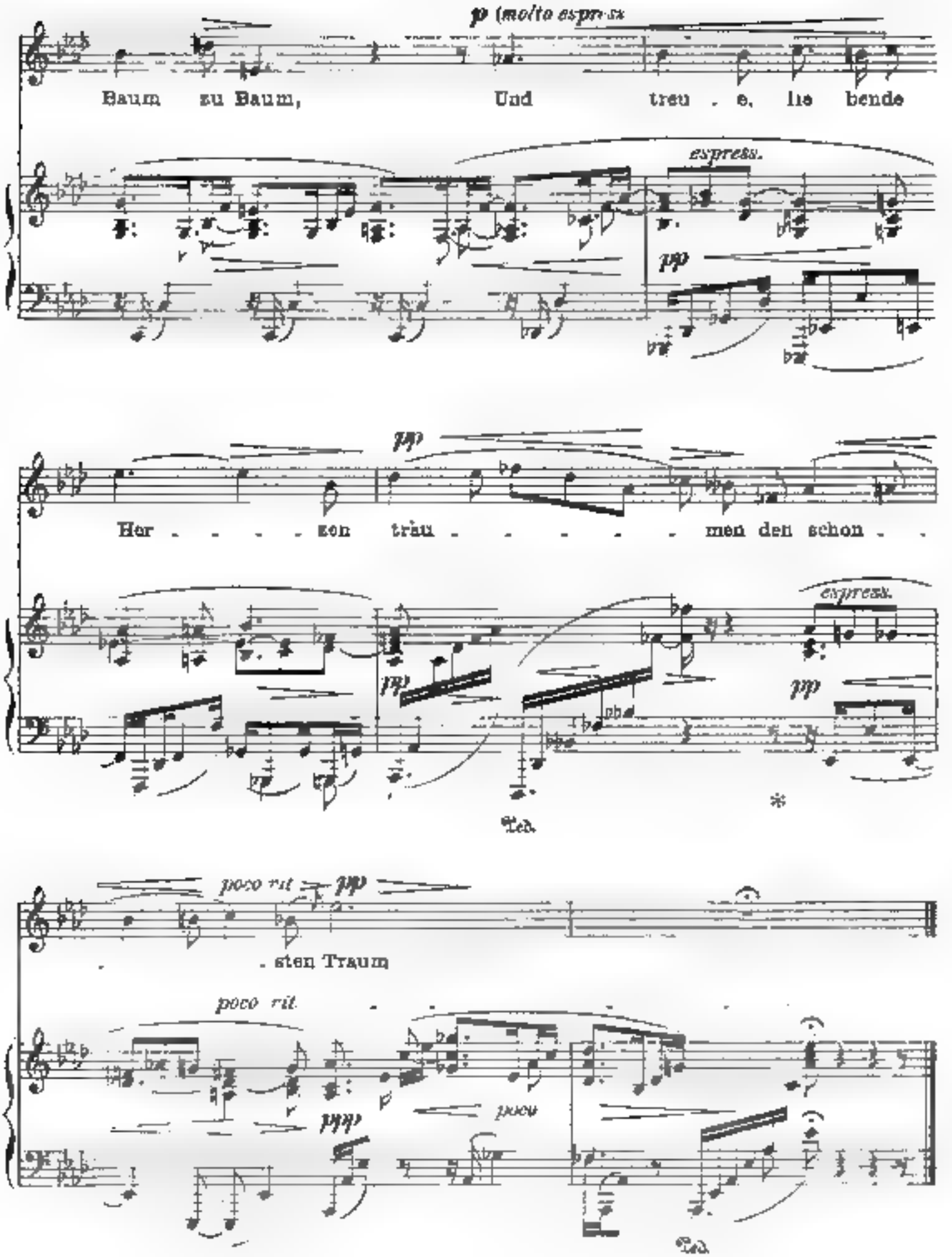
Max Reger

Sehr zart und heimlich. (doch nie schleppend!)




a tempo
pp
sempre
poco
a
auf Sie schwe . ben und schwin . gen den
a tempo
ppp
sempre
poco
a
poco
cres
sempre
strin
Rei . . . gen und nei . gen und drehn sich im Chor und
poco
cres
sempre
strin
cen . gen . do
do
rit.
al
nei . gen und drehn sich im Chor und se . . . g er
cen . gen . do
do
f
rit.
al
Tempo primo
p
wa . . . chen die Vo . gel und schaun aus den
Tempo primo
pp

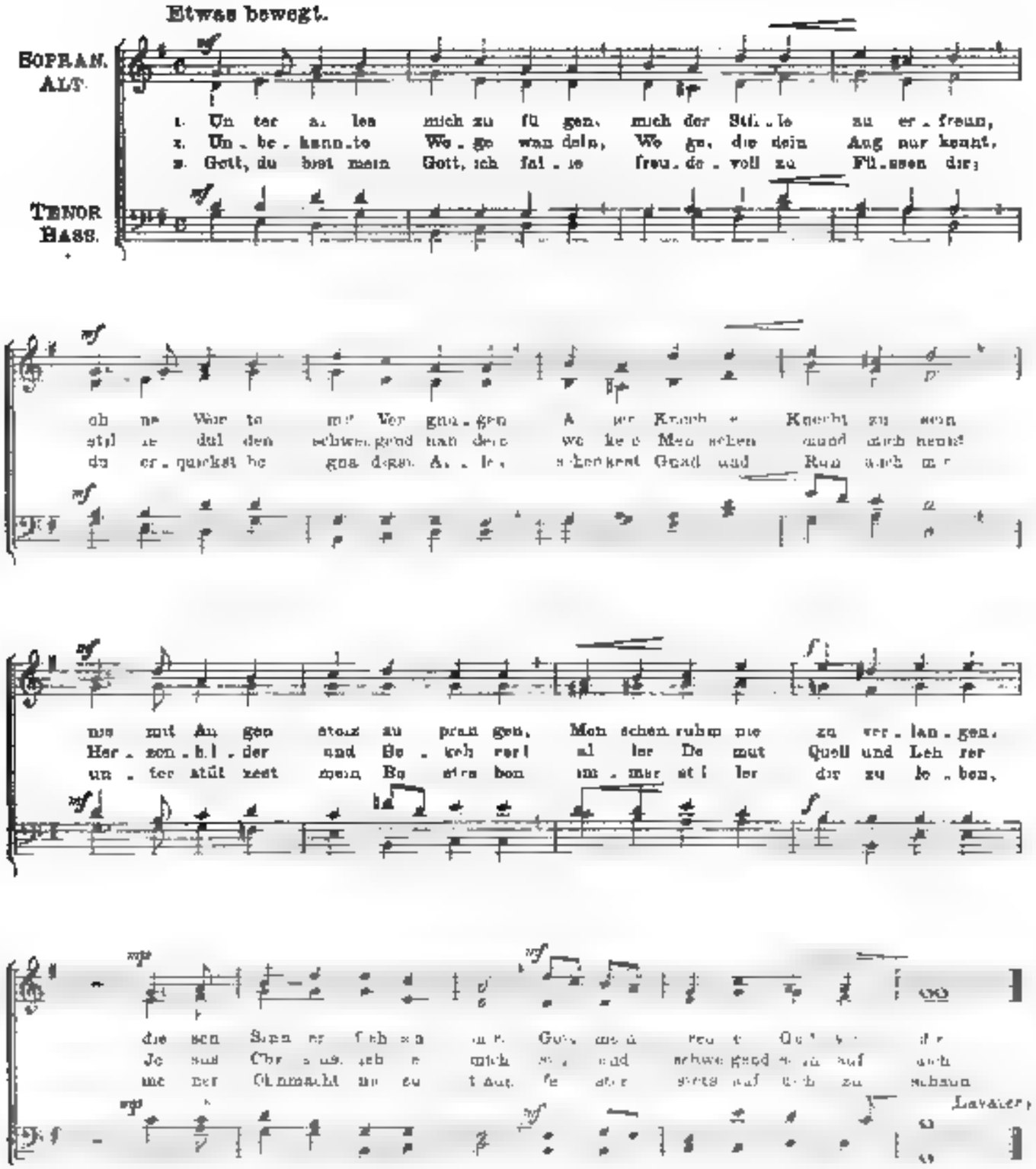

poco rit.
pp
a tempo
ma molto
pp
Zwei . . gen her_vor
Ein
poco rit. . . . a tempo
pp
espress.)
(dolciss.)
Rau . . schen wie Früh . . . lings_ge . flüs . . . . ter geht
delicato
dolciss.
sempre pp
più pp
lei . . se, geht lei . . . se von Baum zu Baum, von
sempre ppp
più ppp
poco


p (molto espress
Baum zu Baum, Und treu . e, lie bende
espress.
pp
pp
Her . . . . son trau . . . . . men den schon . .
espress.
pp
pp
Ped.
*
poco rit
pp
. sten Traum
poco rit.
ppp
poco
Ped.

Unter alles mich zu fügen.

Dr J. G. Herzog.

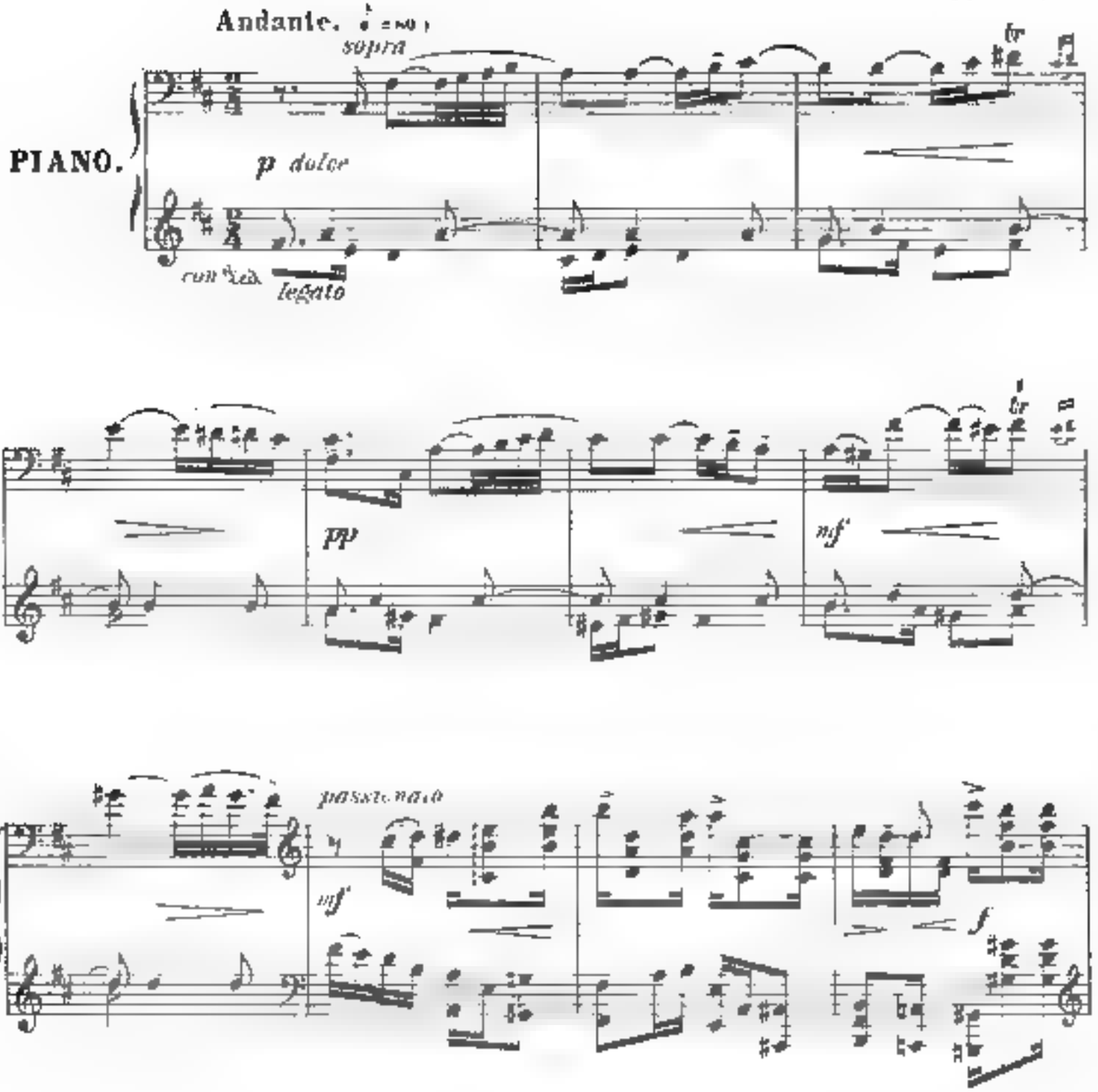
Etwas bewegt.

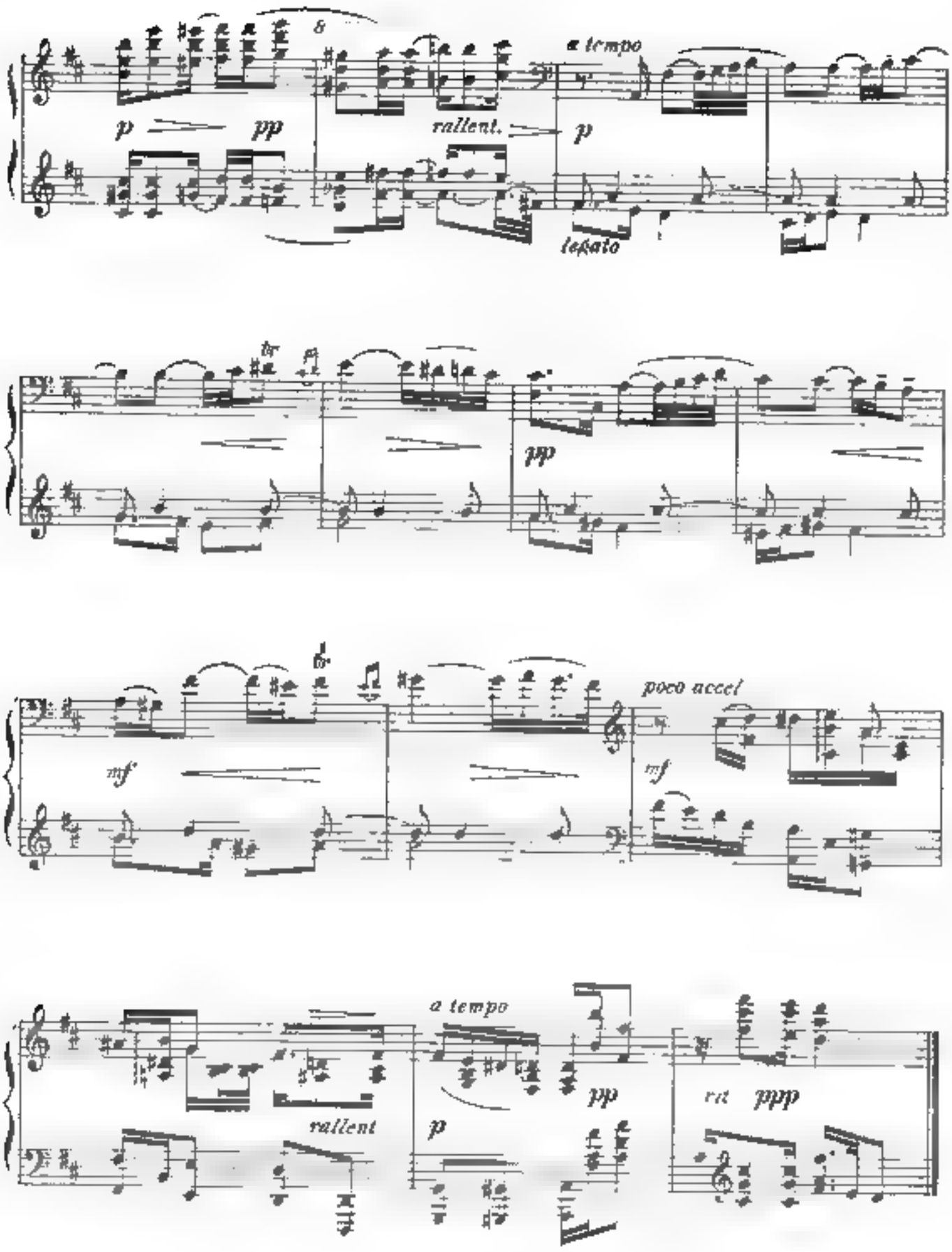


Musik-Beilage
zu
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Arabeske.

Adolf Schuppan, Op. 20. I

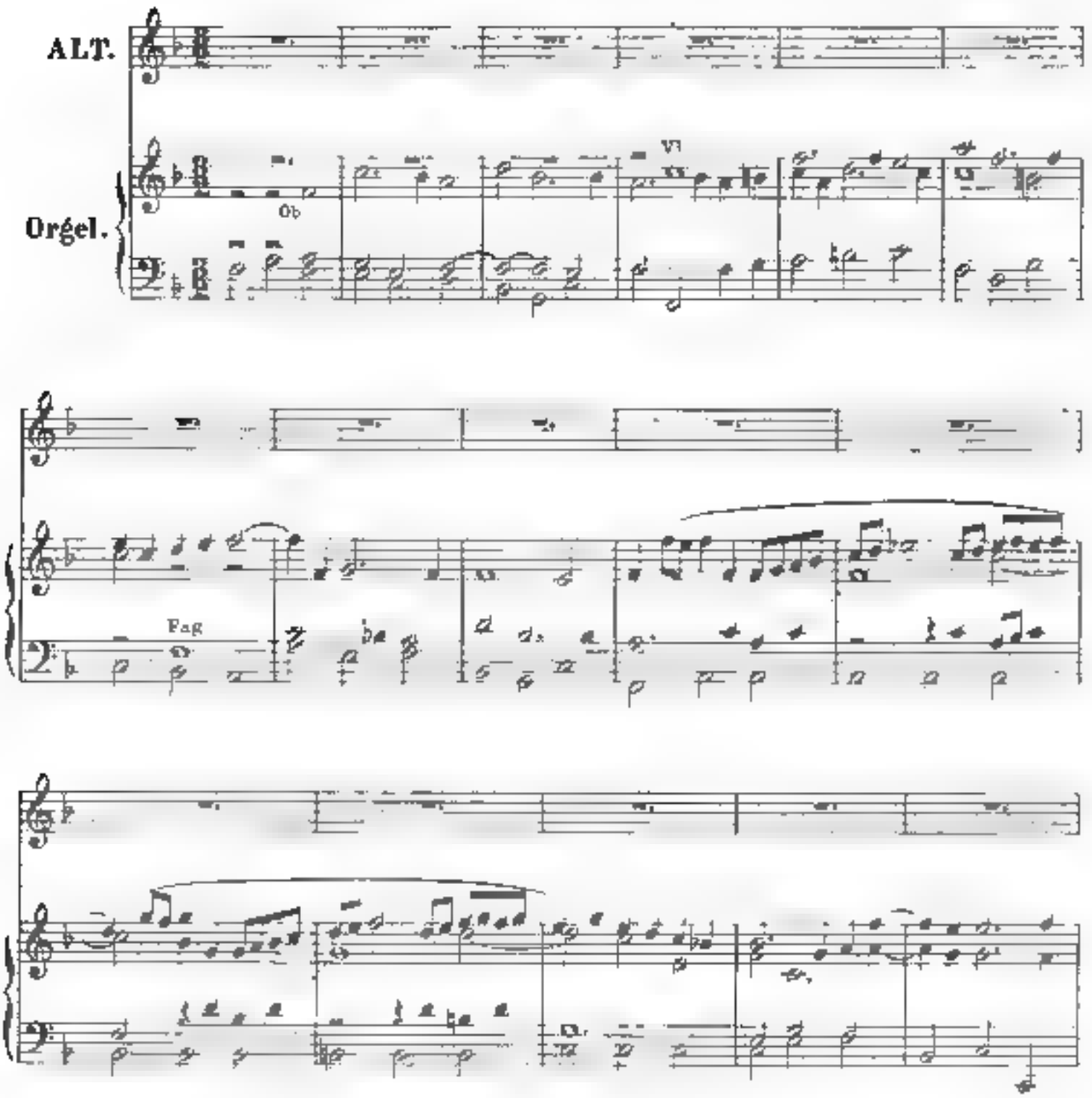


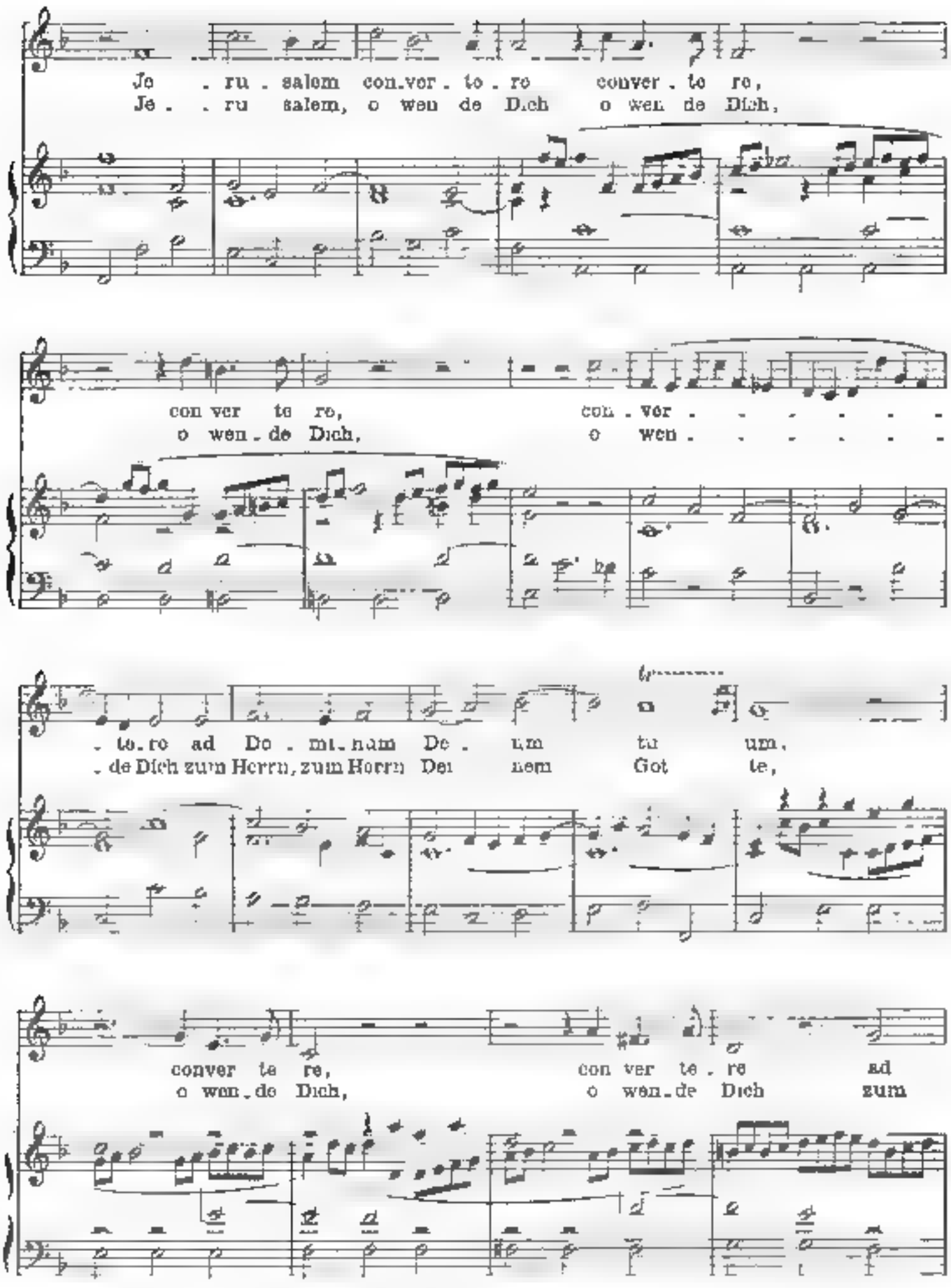

8
a tempo
p
pp
rallent.
p
legato
tr
pp
mf
poco accel
mf
a tempo
rallent
p
pp
rit
ppp

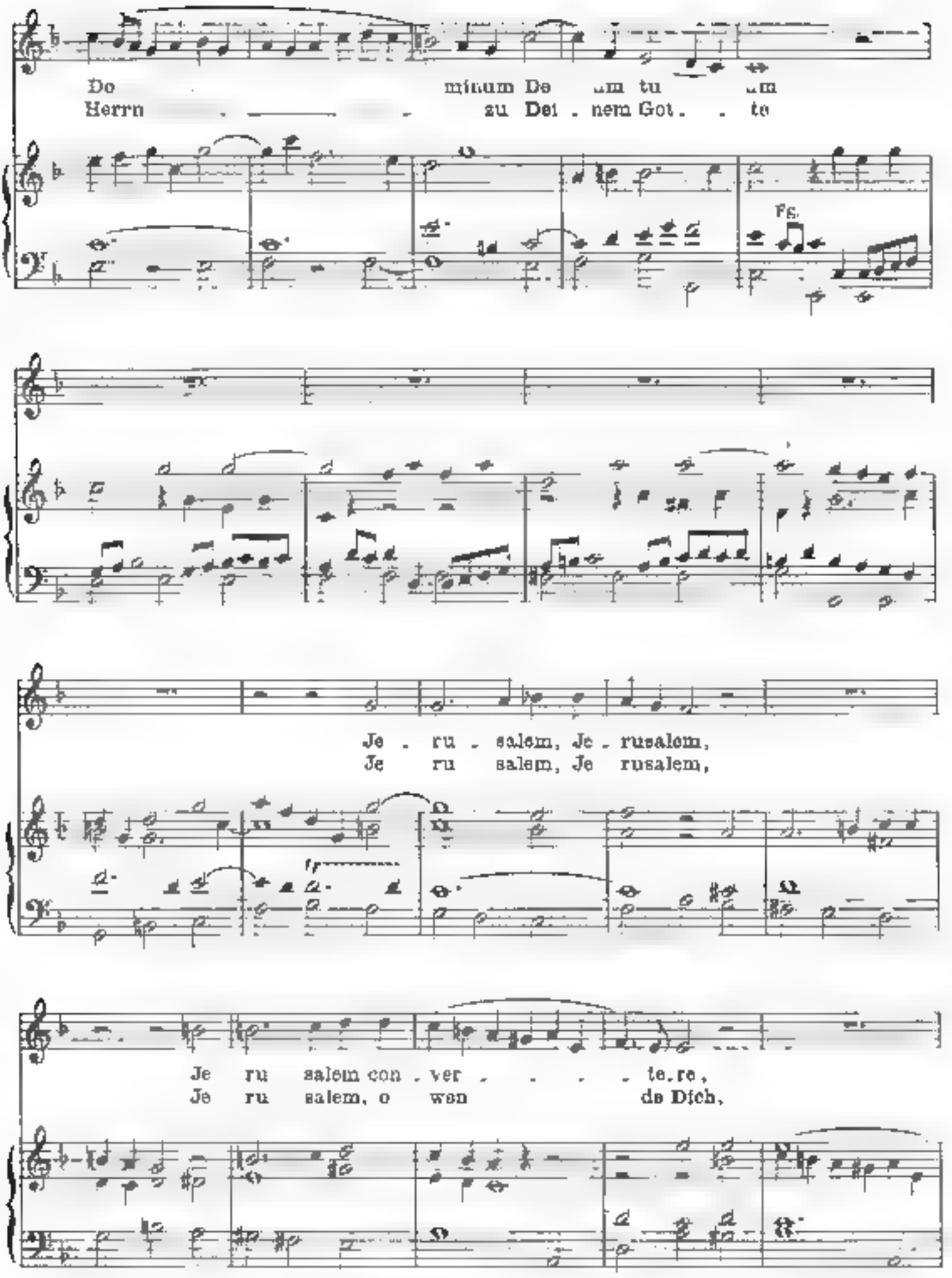
Alt-Solo

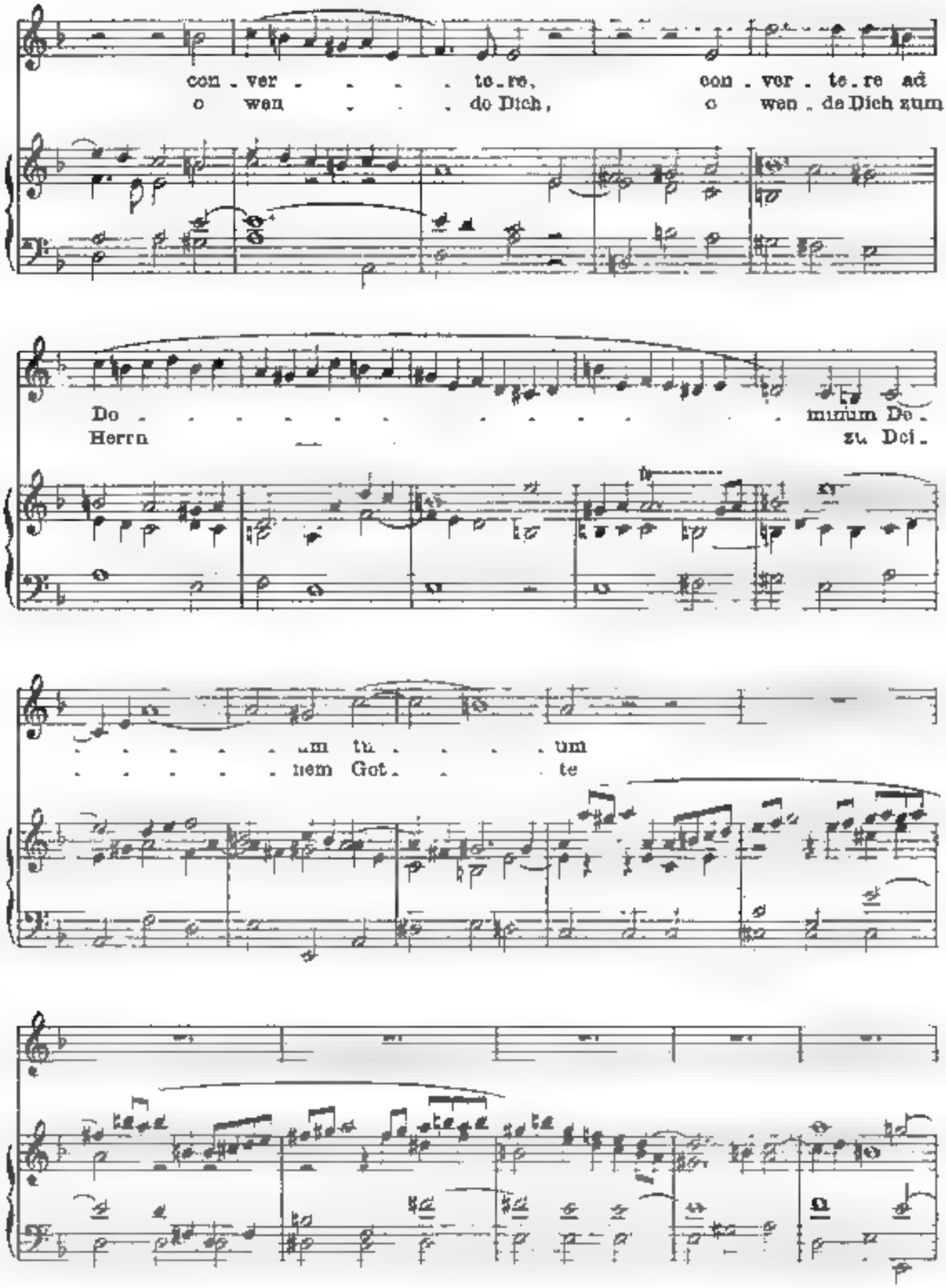
aus der Lamentatio secunda (pro die Veneris sancto).

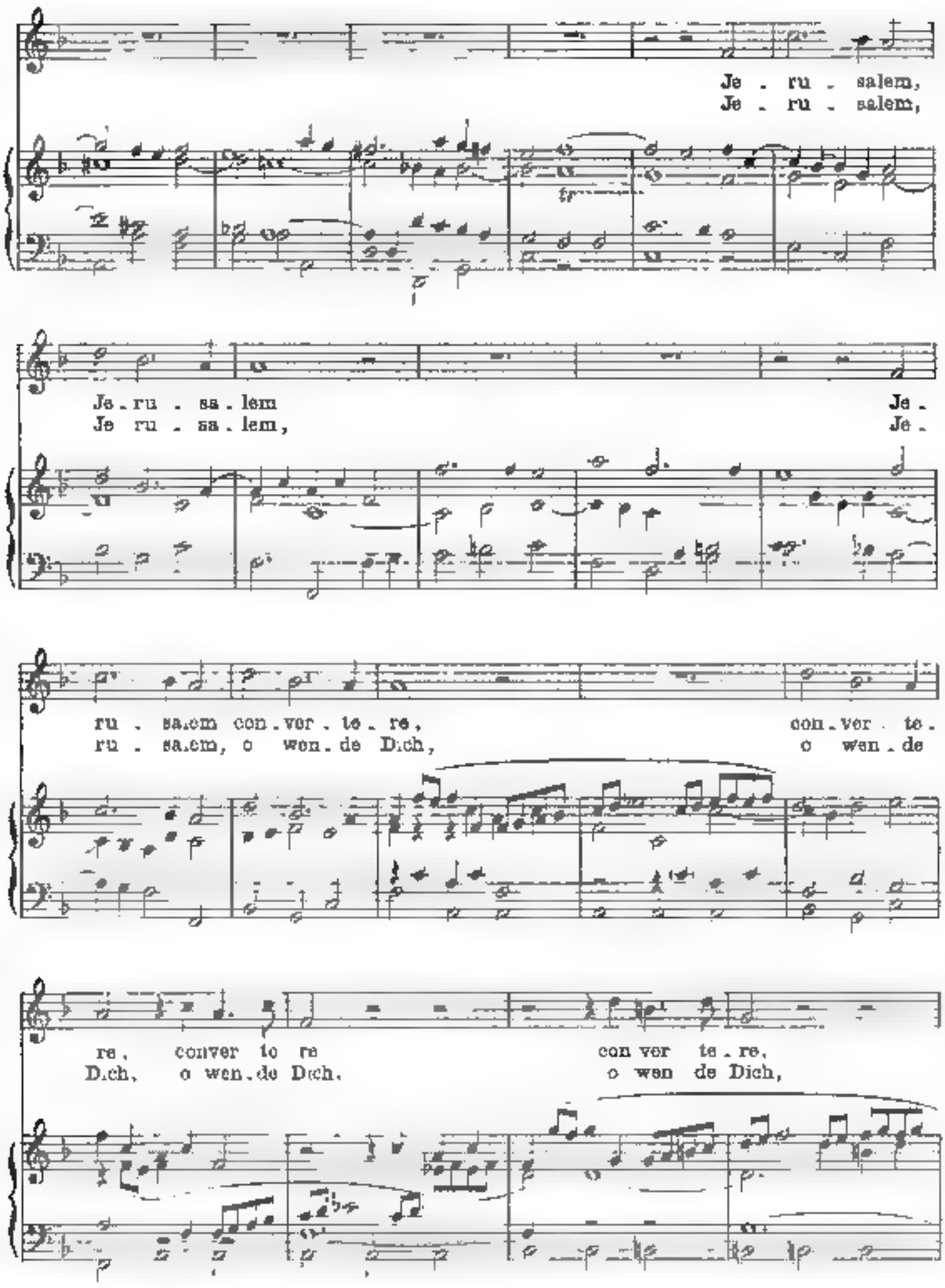
Joh. Dismas Zelenka.
Bearb von Otto Schmid (Dresden.)

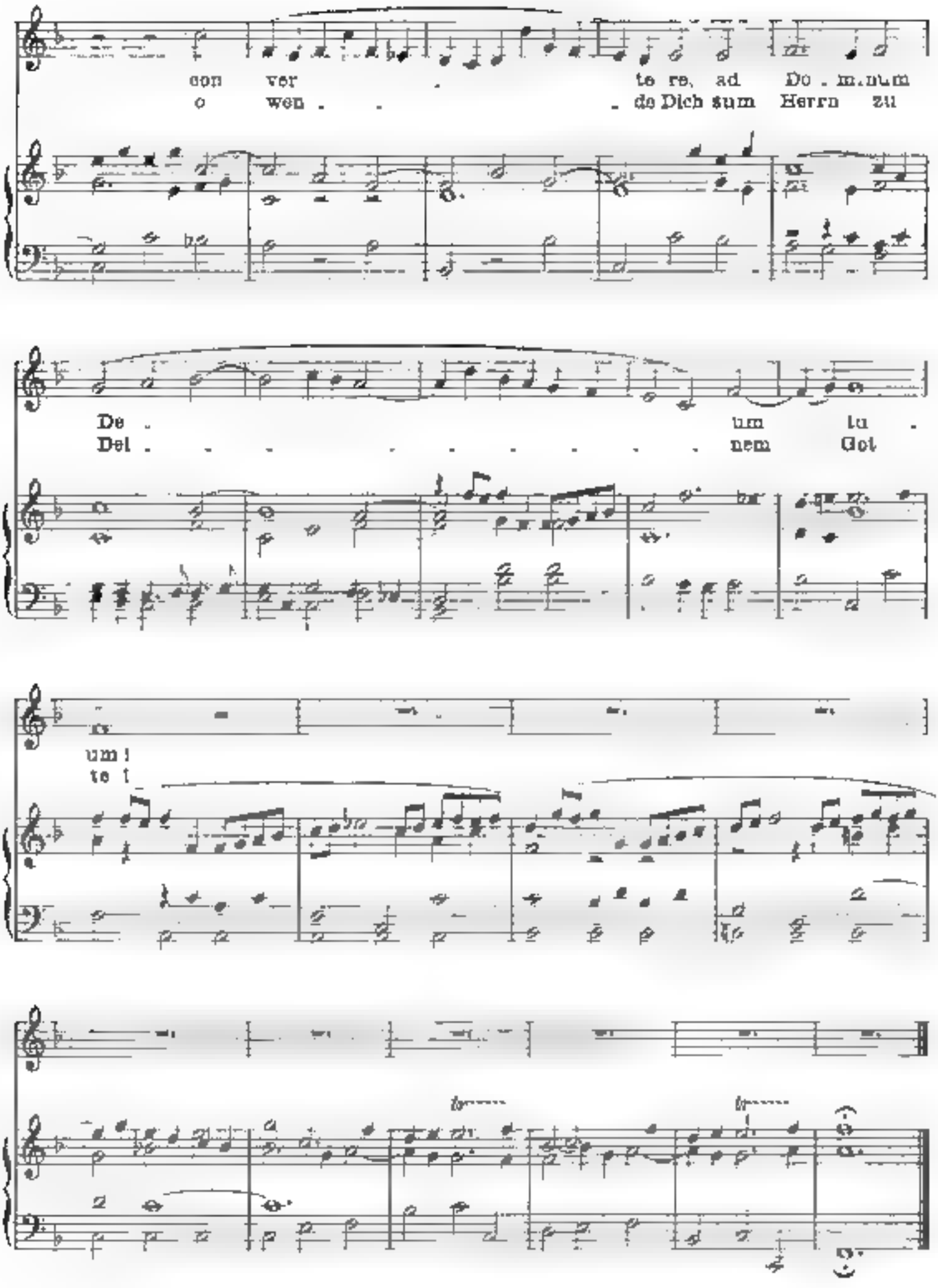



Je . ru . salem con.ver . to . re conver . te re,
Je . . ru salem, o wen de Dich o wen de Dich,
con ver te re, con . ver . . . . . .
o wen . de Dich, o wen . . . . . .
. te.re ad Do . mi.nam De . um tu um,
. de Dich zum Herrn, zum Herrn Der nem Got te,
conver te re, con ver te . re ad
o wen . de Dich, o wen . de Dich zum


Do minum De um tu um
Herrn zu Dei . nem Got . te
fp.
Je . ru . salem, Je . rusalem,
Je ru salem, Je rusalem,
Je ru salem con . ver . . . te.re,
Je ru salem, o wen de Dich,


con . ver . . . . te . re, con . ver . te . re ad
o wen . . . . do Dich, o wen . de Dich zum
Do . . . . . minum De .
Herrn zu Dei .
. . . . . um tu . . . . um
. . . . . nem Got . . . te


Je . ru . salem,
Je . ru . salem,
Je . ru . sa . lem
Je ru . sa . lem,
Je .
Je .
ru . sa.em con . ver . te . re,
ru . sa.em, o wen . de Dich,
con . ver . te .
o wen . de
re, conver te re
Dich, o wen . de Dich,
con ver te . re,
o wen de Dich,

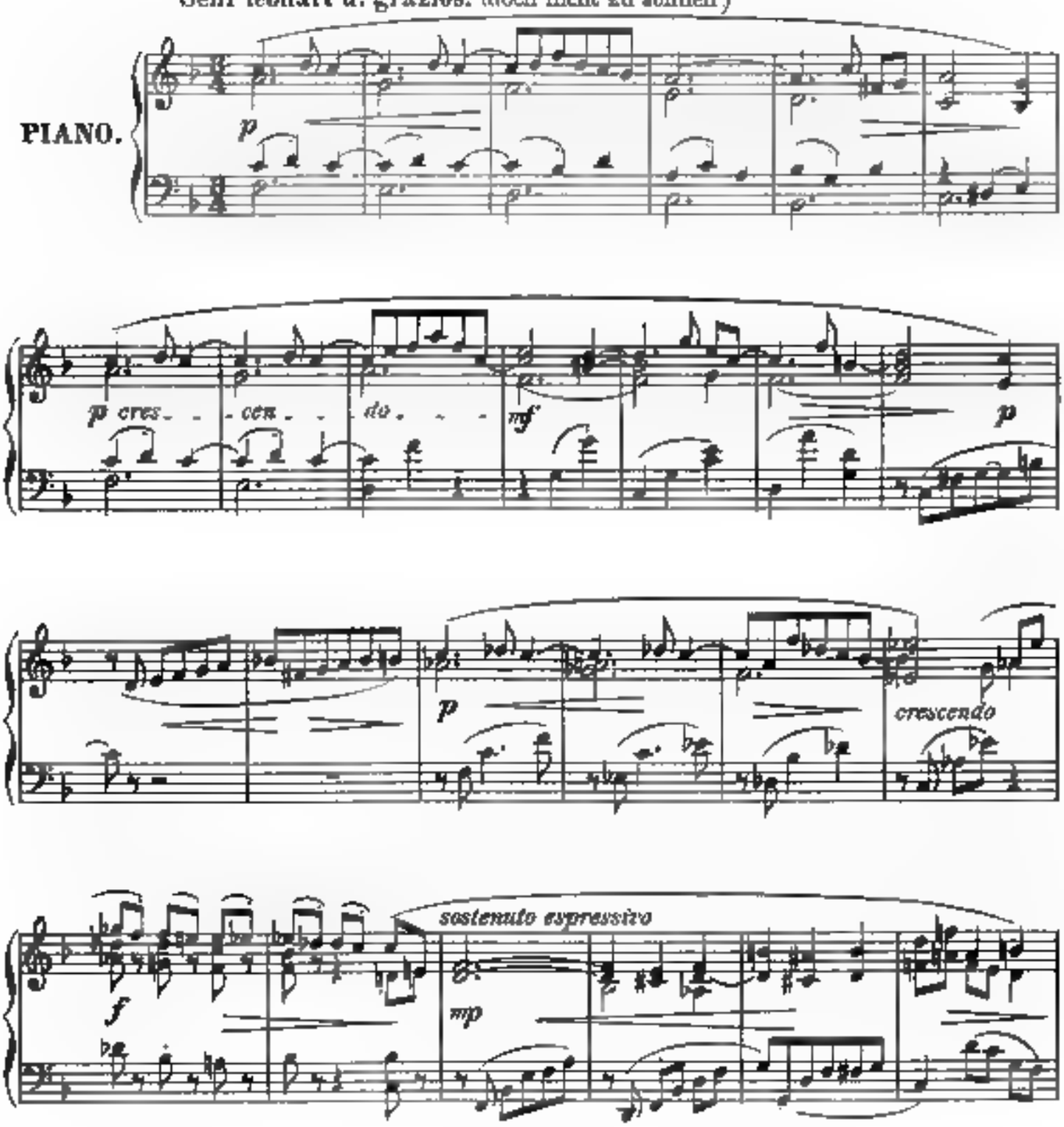

con ver te re, ad Do . mi.num
o wen . . . de Dich zum Herrn zu
De . um tu .
Del . . . . . nem Got
um!
te!

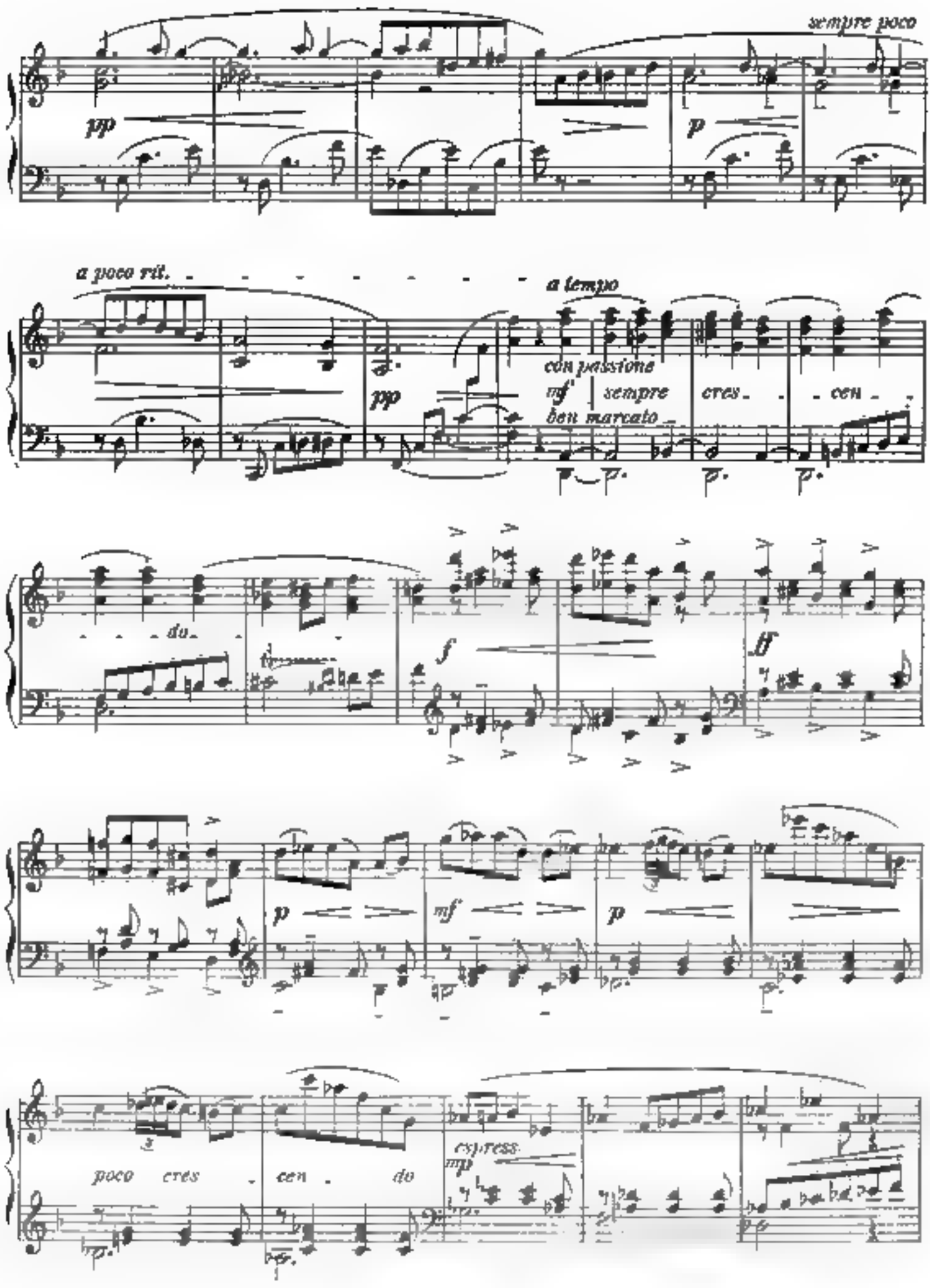
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

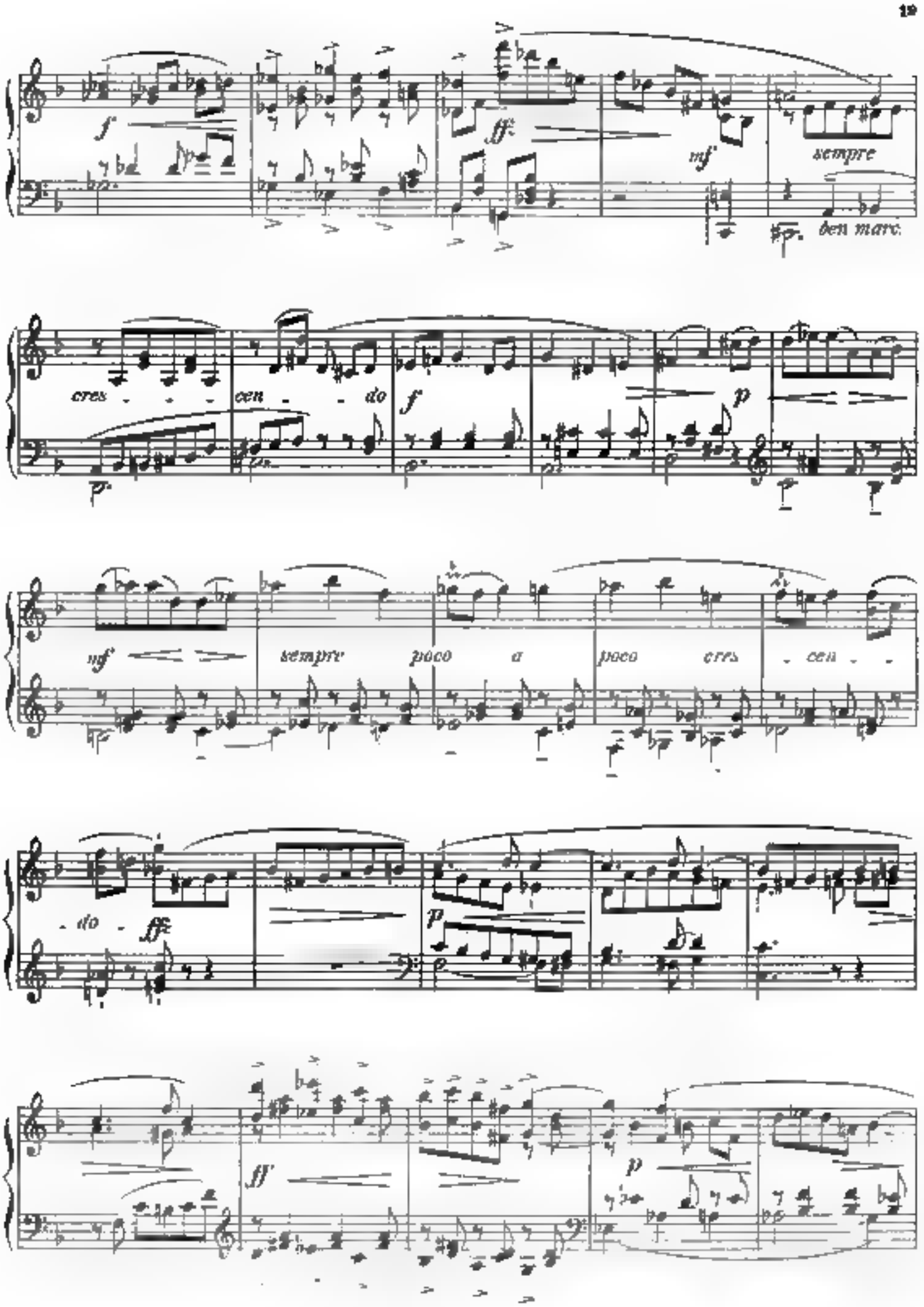
Humoreske.

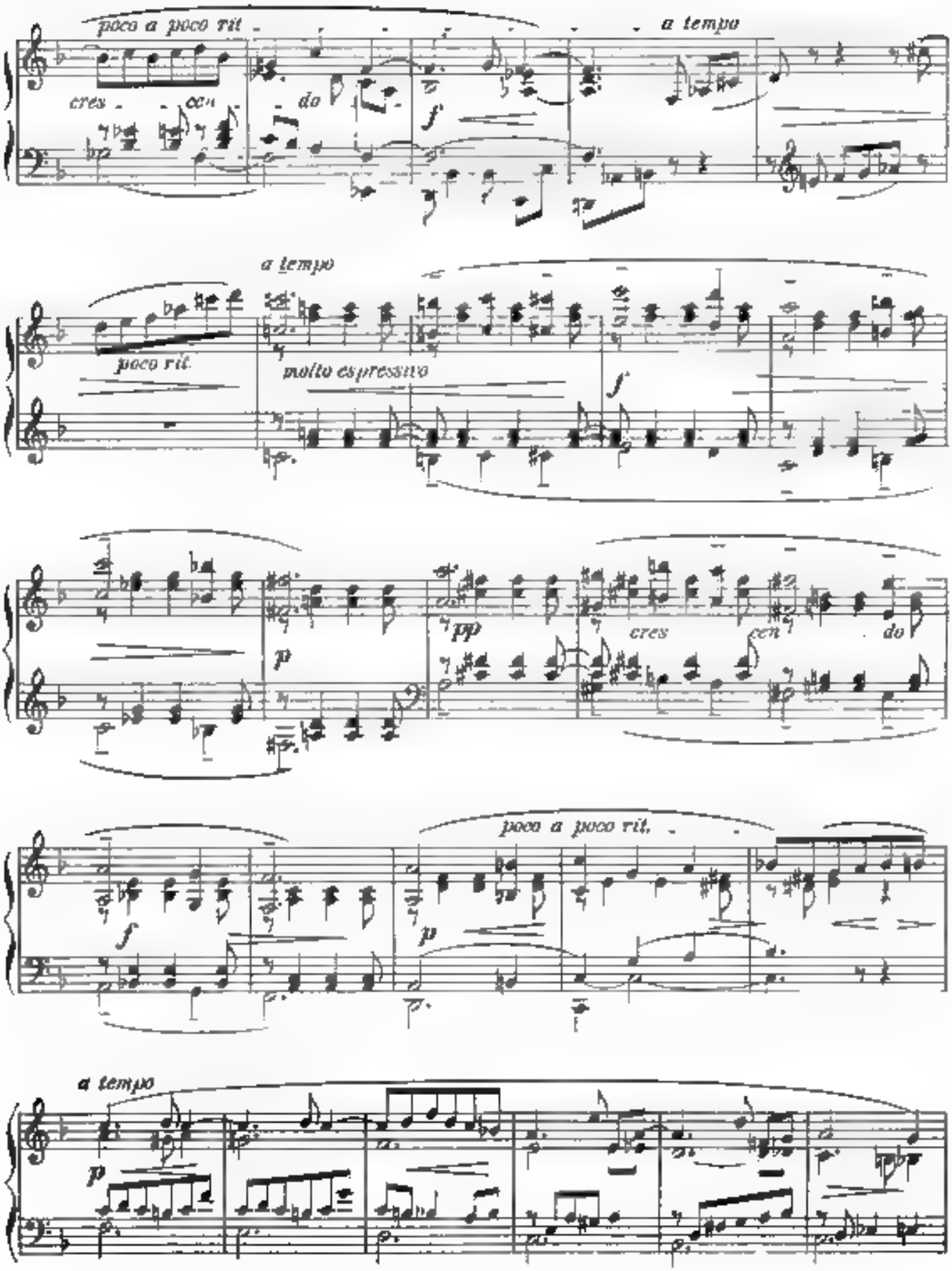
Max Reger

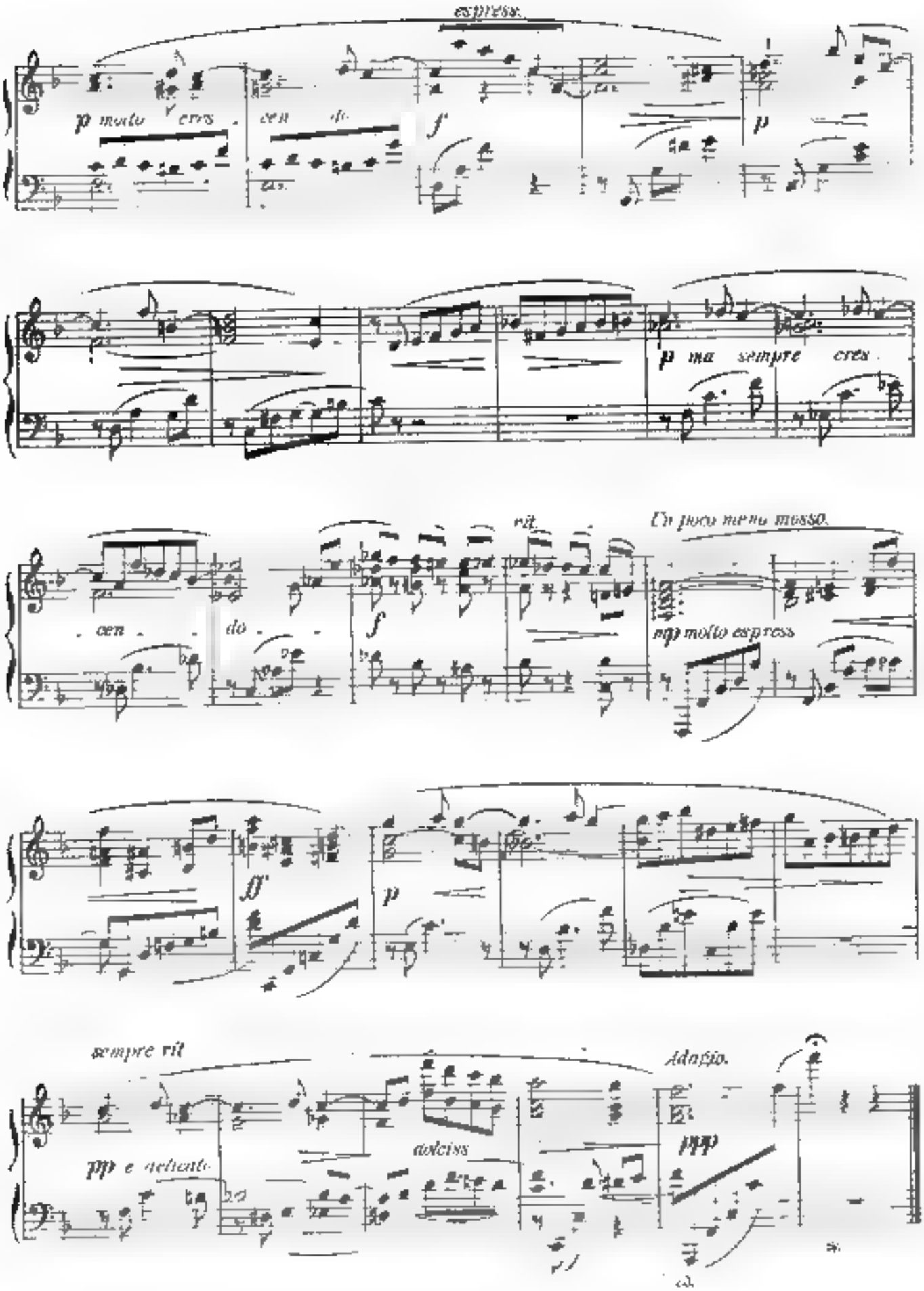
Sehr lebhaft u. graziös. (doch nicht zu schnell)




sempre poco
pp
p
a poco rit.
a tempo
con passione
pp
mf
sempre
ben marcato
cres - cen -
do
f
ff
p
mf
p
poco cres - cen - do
espress.
mp


f
ff
mf
sempre
ben marc.
cres - - - cen - - do
f
p
mf
sempre
poco a
poco
cres - cen - -
do -
ff
p
ff
p

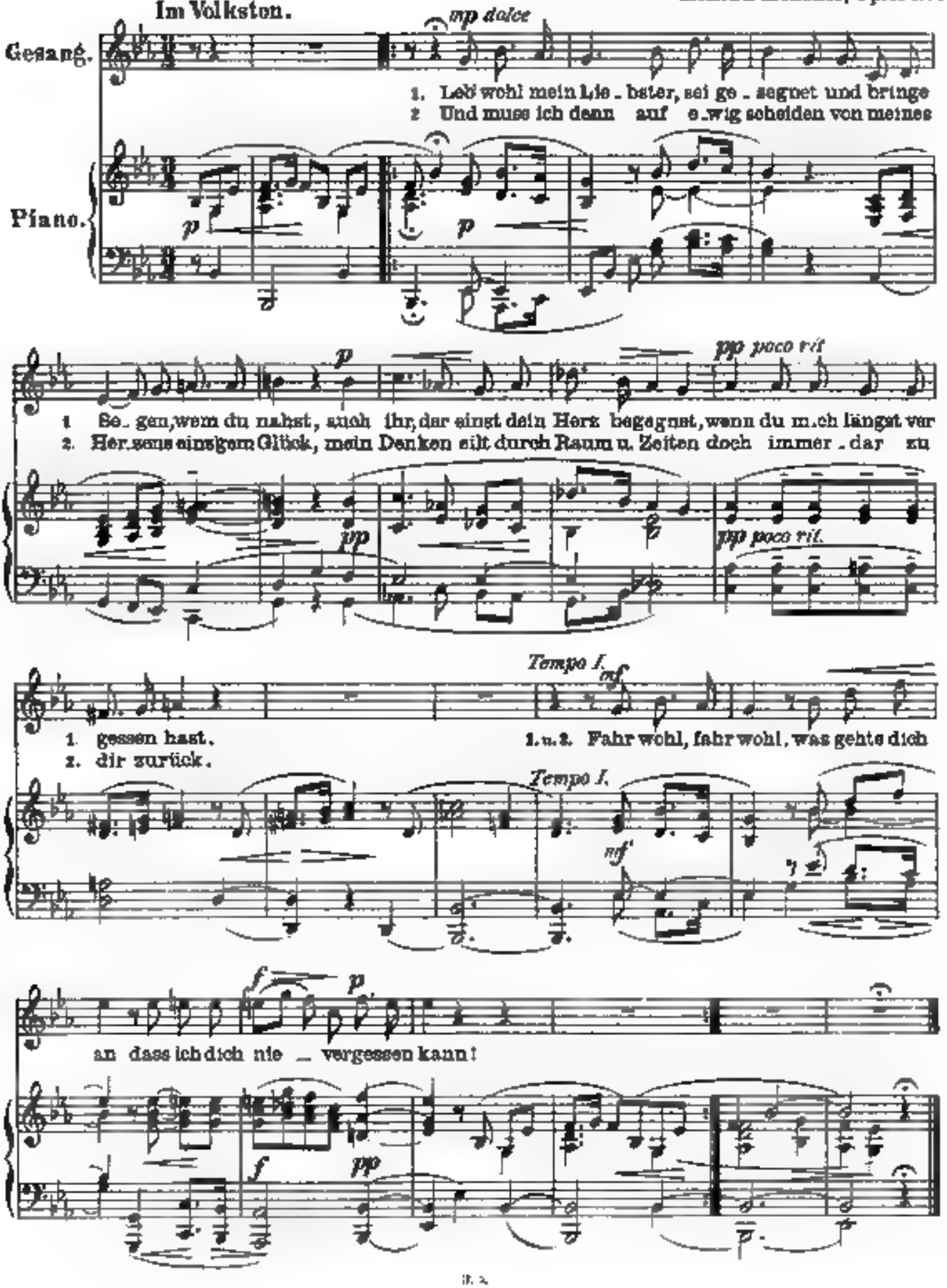

poco a poco rit.
cres
cen
do
a tempo
f
a tempo
poco rit.
molto espressivo
f
p
pp
cres
cen
do
f
poco a poco rit.
p
a tempo
p


espress.
p molto cres.
cen do
f
p
p ma sempre cres.
cen do
rit.
Un poco meno mosso.
f
mp molto espress
ff
p
sempre rit
pp e ritenuto
dolciss
Adagio.
ppp

Abschied.

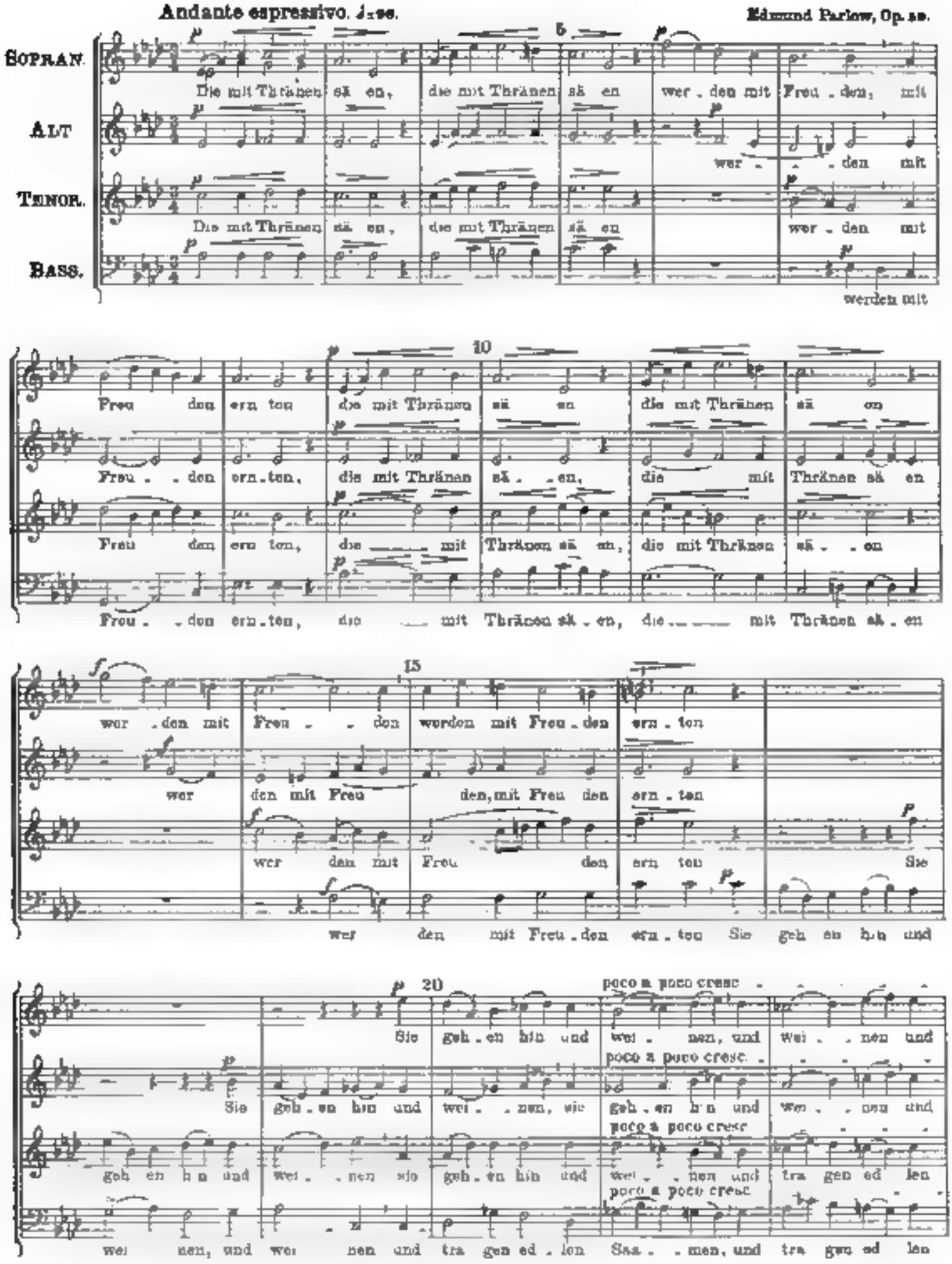
Konrad Heubner, Op. 12 № 1

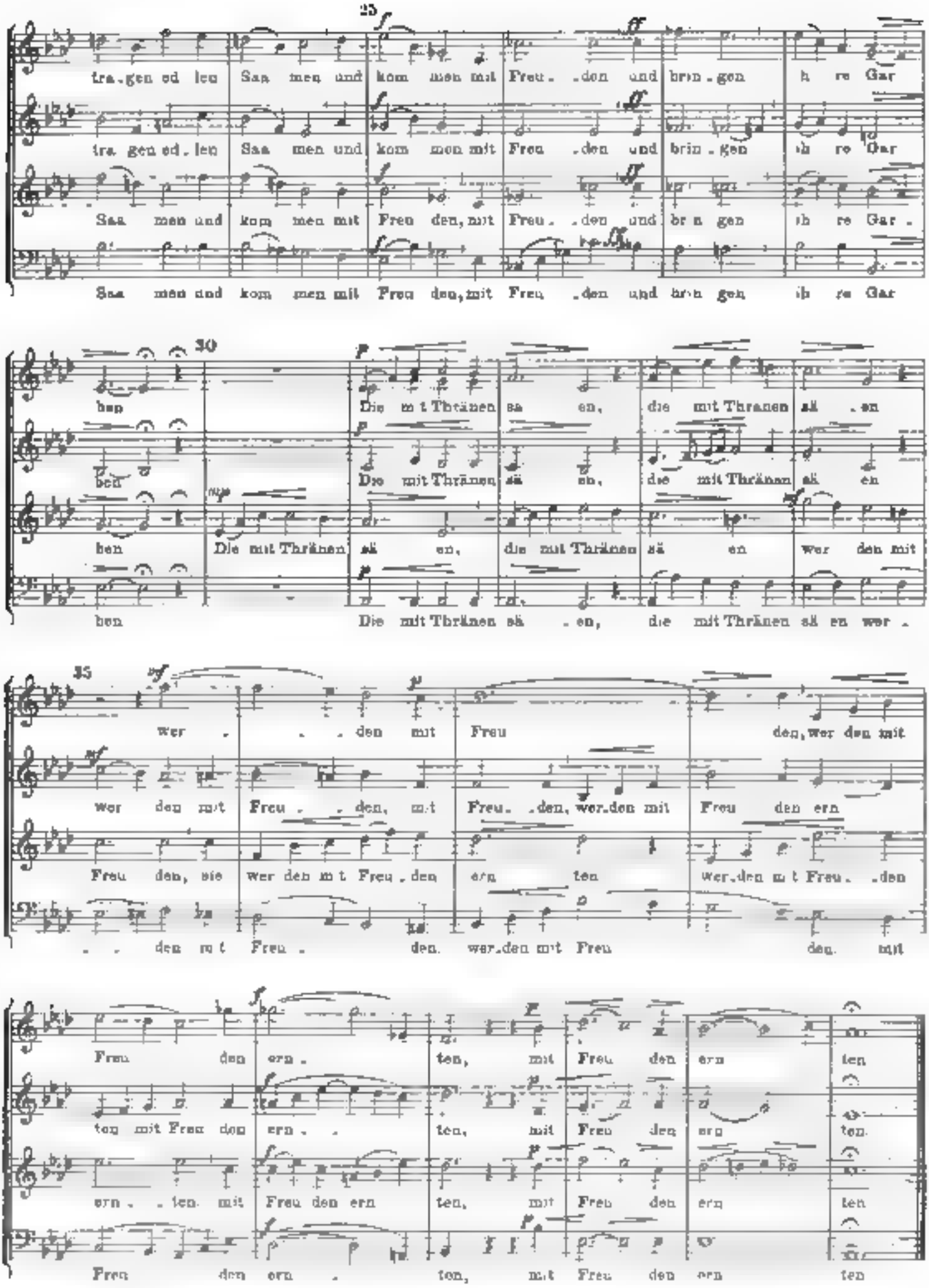
Im Volkston.



Motette.

Andante espressivo. ♩=56. **Edmund Parlow, Op. 20.**



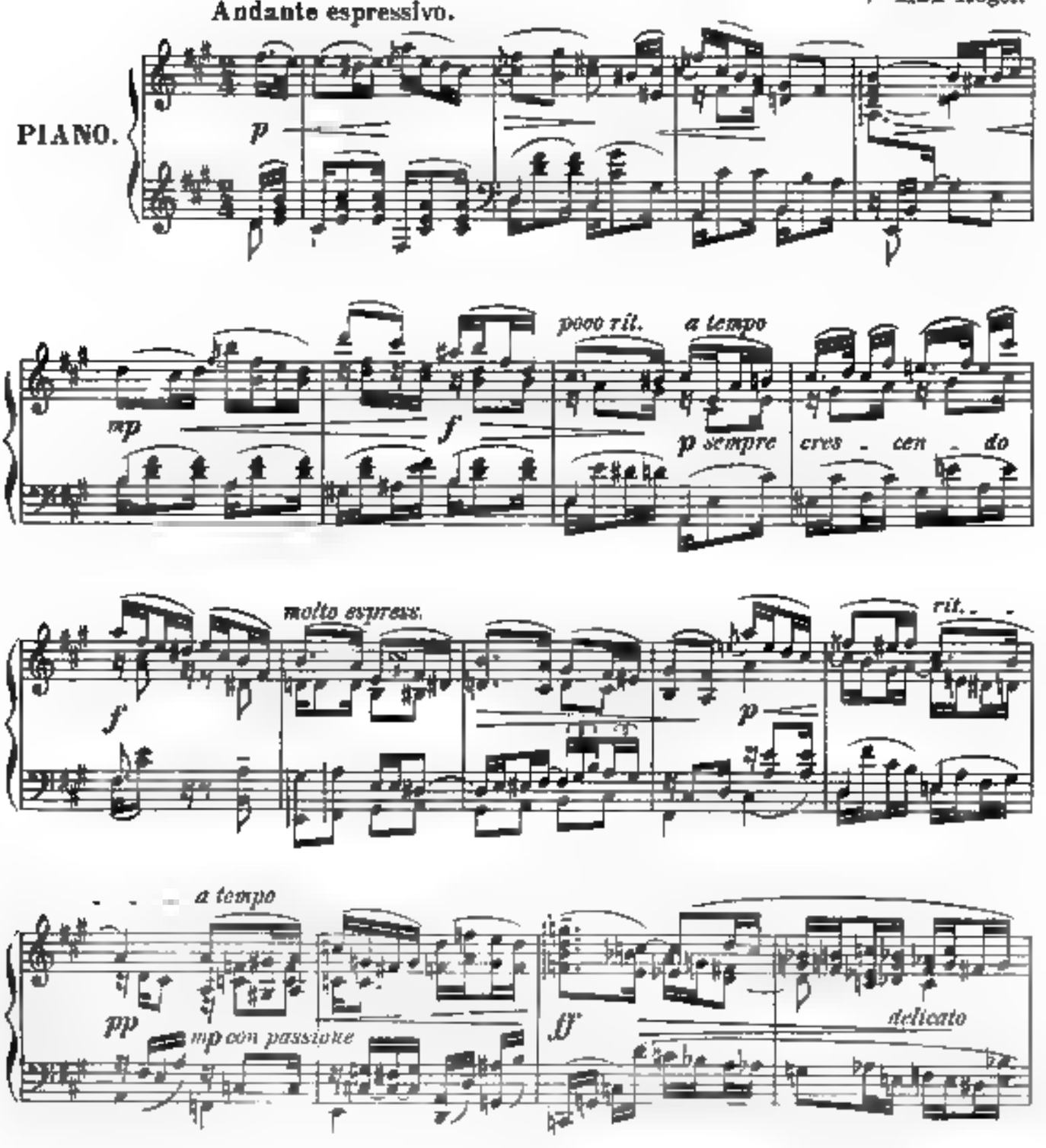

25
tra.gen ed.len Saa men und kom men mit Freu..den und brin.gen ih re Gar
tra.gen ed.len Saa men und kom men mit Freu..den und brin.gen ih re Gar
Saa men und kom men mit Freu den, mit Freu..den und brin gen ih re Gar.
Saa men und kom men mit Freu den, mit Freu..den und brin gen ih re Gar
30
ben
Die mit Thränen sä en, die mit Thränen sä.en
ben
Die mit Thränen sä en, die mit Thränen sä en
ben Die mit Thränen sä en, die mit Thränen sä en wer den mit
ben Die mit Thränen sä.en, die mit Thränen sä en wer.
35
wer..den mit Freu den, wer den mit
wer den mit Freu..den, mit Freu..den, wer.den mit Freu den ern
Freu den, sie wer den mit Freu.den ern ten wer.den mit Freu..den
..den mit Freu..den. wer.den mit Freu den. mit
Freu den ern.ten, mit Freu den ern ten
ten mit Freu den ern..ten, mit Freu den ern ten
ern..ten mit Freu den ern ten, mit Freu den ern ten
Freu den ern.ten, mit Freu den ern ten

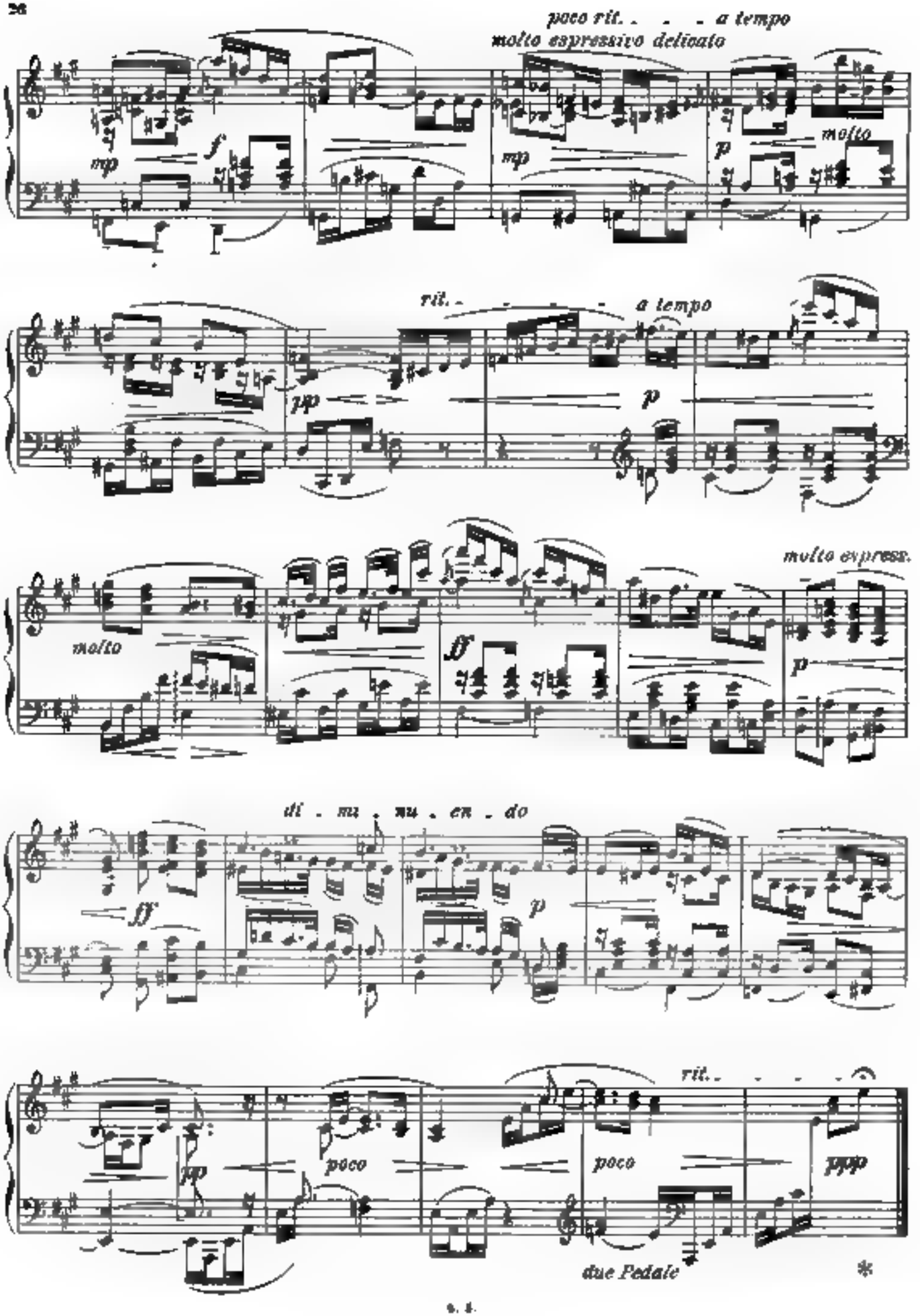
Musik-Beilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Melodie.

Motto: „Weich wie Kinderhand die laue Luft"

Max Reger.



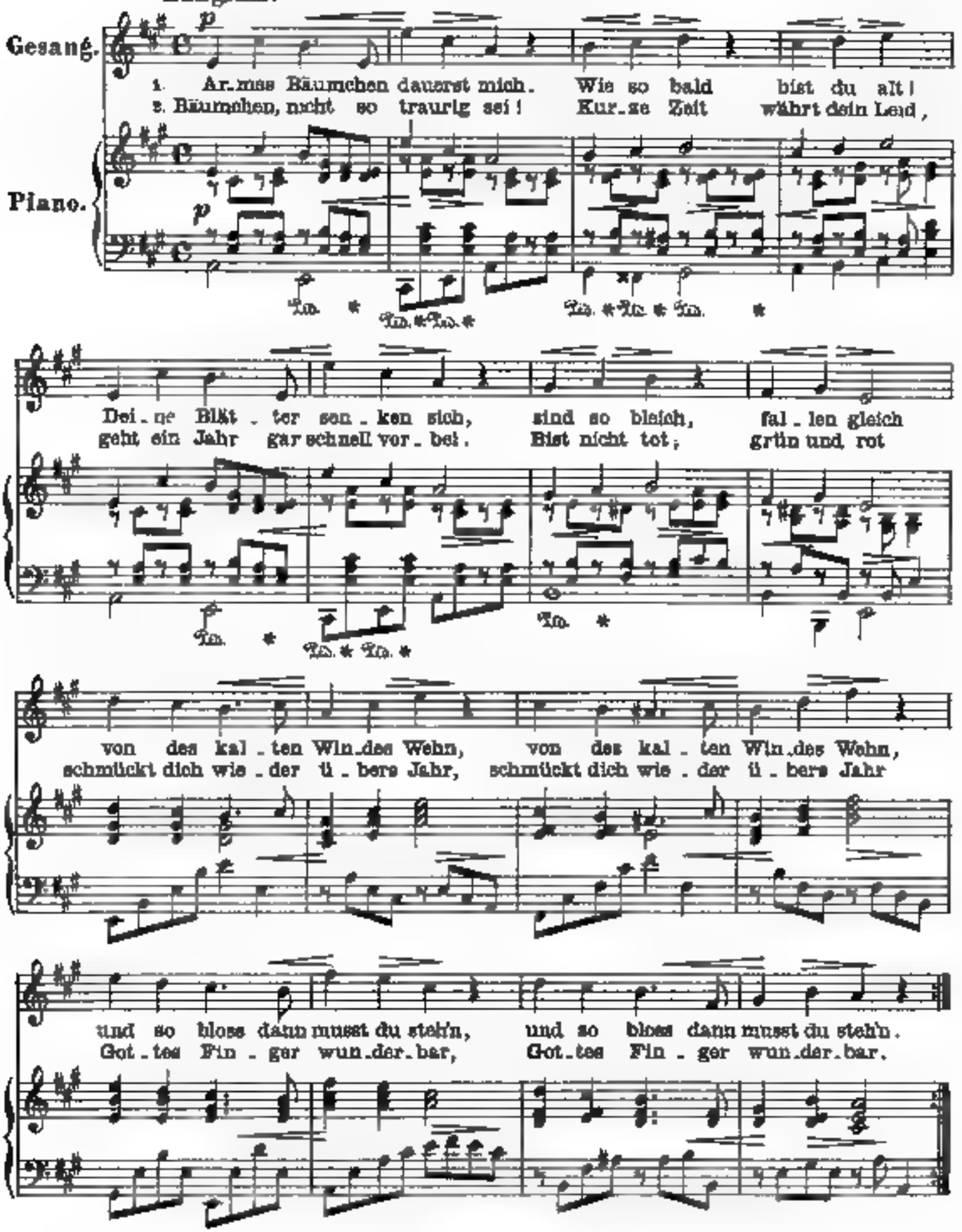

poco rit. . . . a tempo
molto espressivo delicato
mp
f
mp
p
molto
rit. . . . . a tempo
pp
p
molto
ff
molto espress.
p
di . mi . nu . en . do
ff
p
pp
poco
poco
rit. . . . .
ppp
due Pedale
*

Das entblätterte Bäumchen.

(W. Hey.)

Otto Schwarzlose.

Langsam.

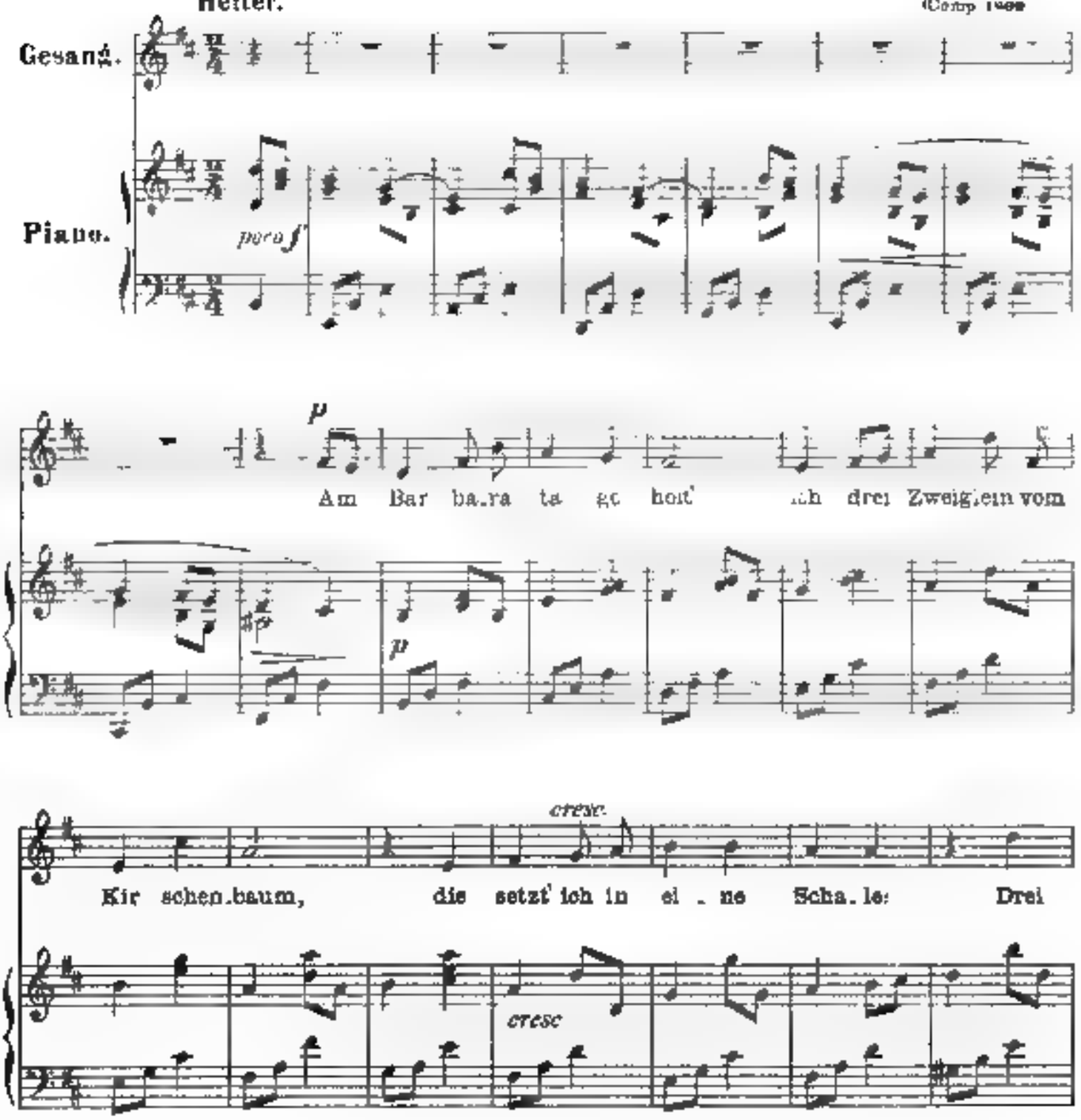


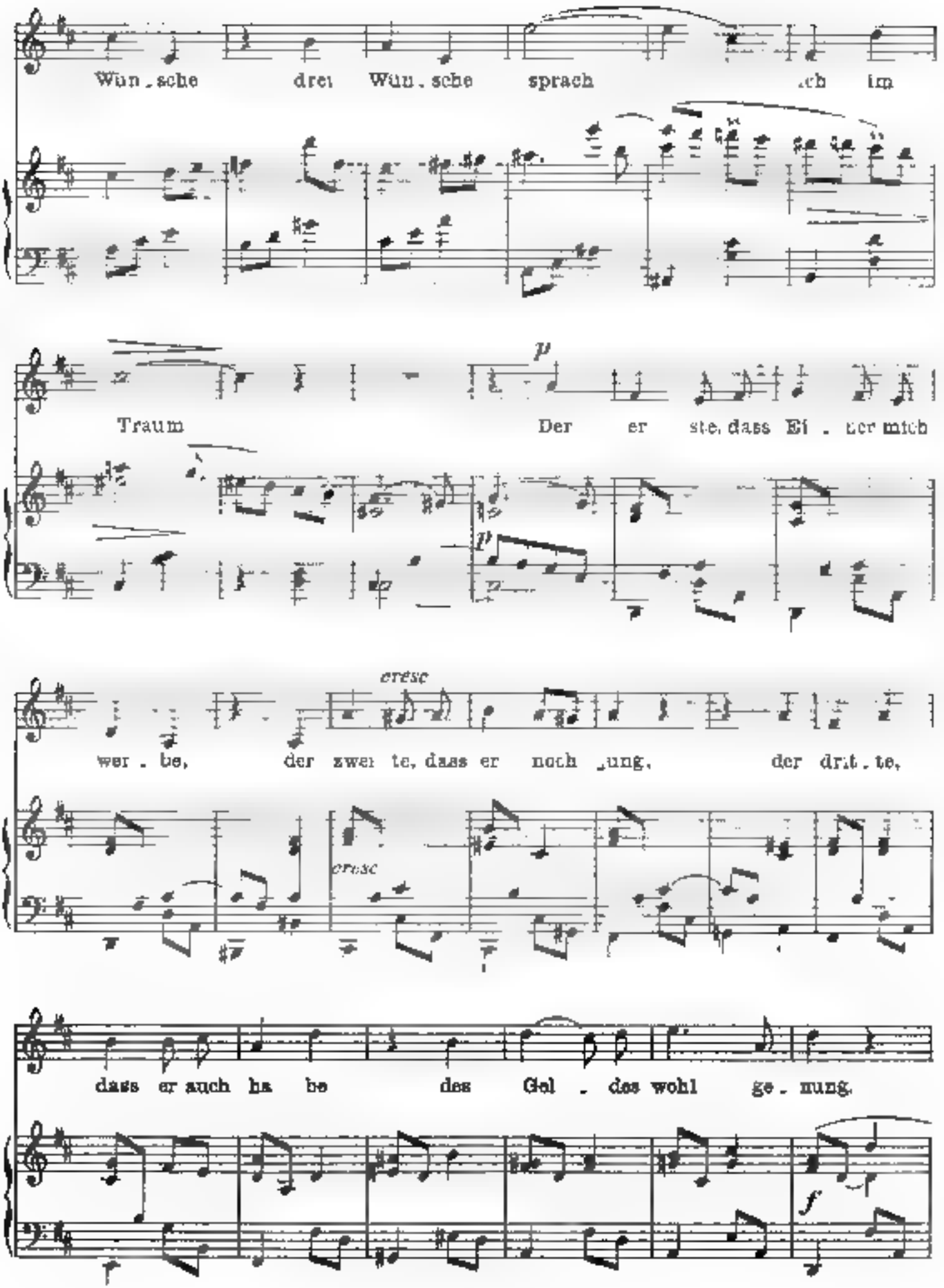
Barbarazweige.

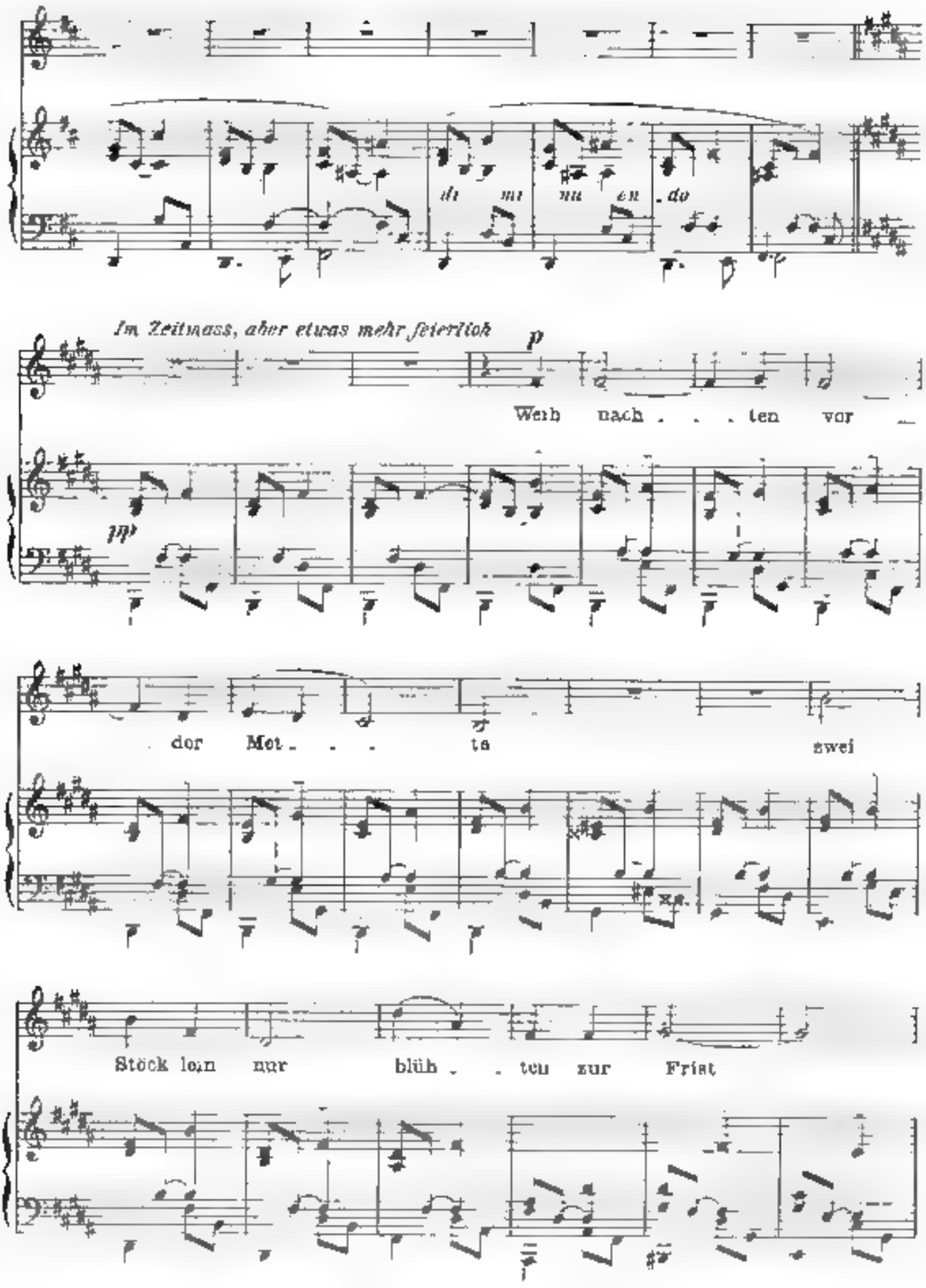
(Martin Greif.)

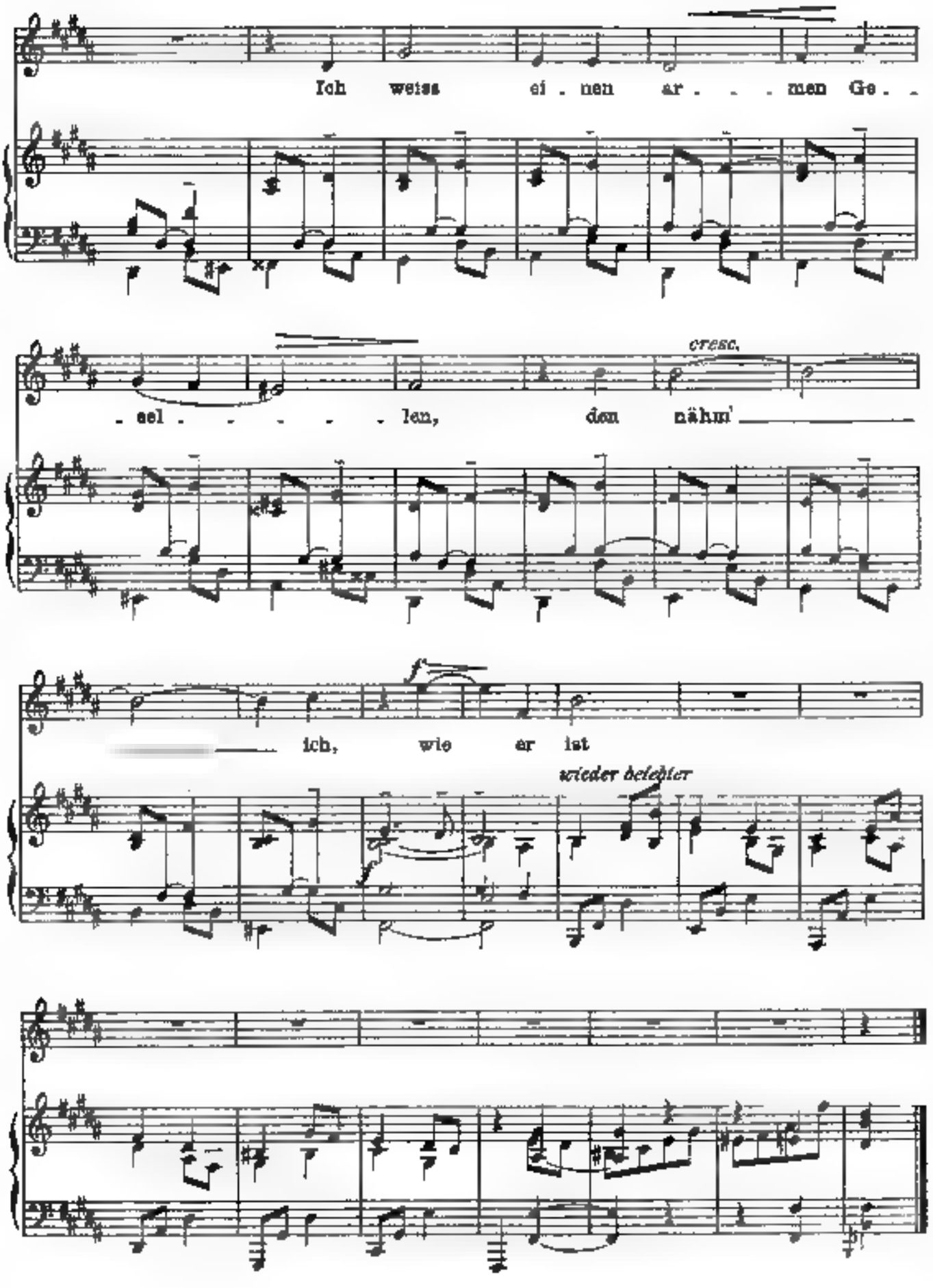
Heiter.

Ph. Wolfrum
(Comp. 1892)




Wün . sche drei Wün . sche sprach ich im
Traum Der er ste, dass Ei . ner mich
cresc
wer . be, der zwei te, dass er noch jung, der drit . te,
cresc
dass er auch ha be des Gel . des wohl ge . nung.
p
p
f

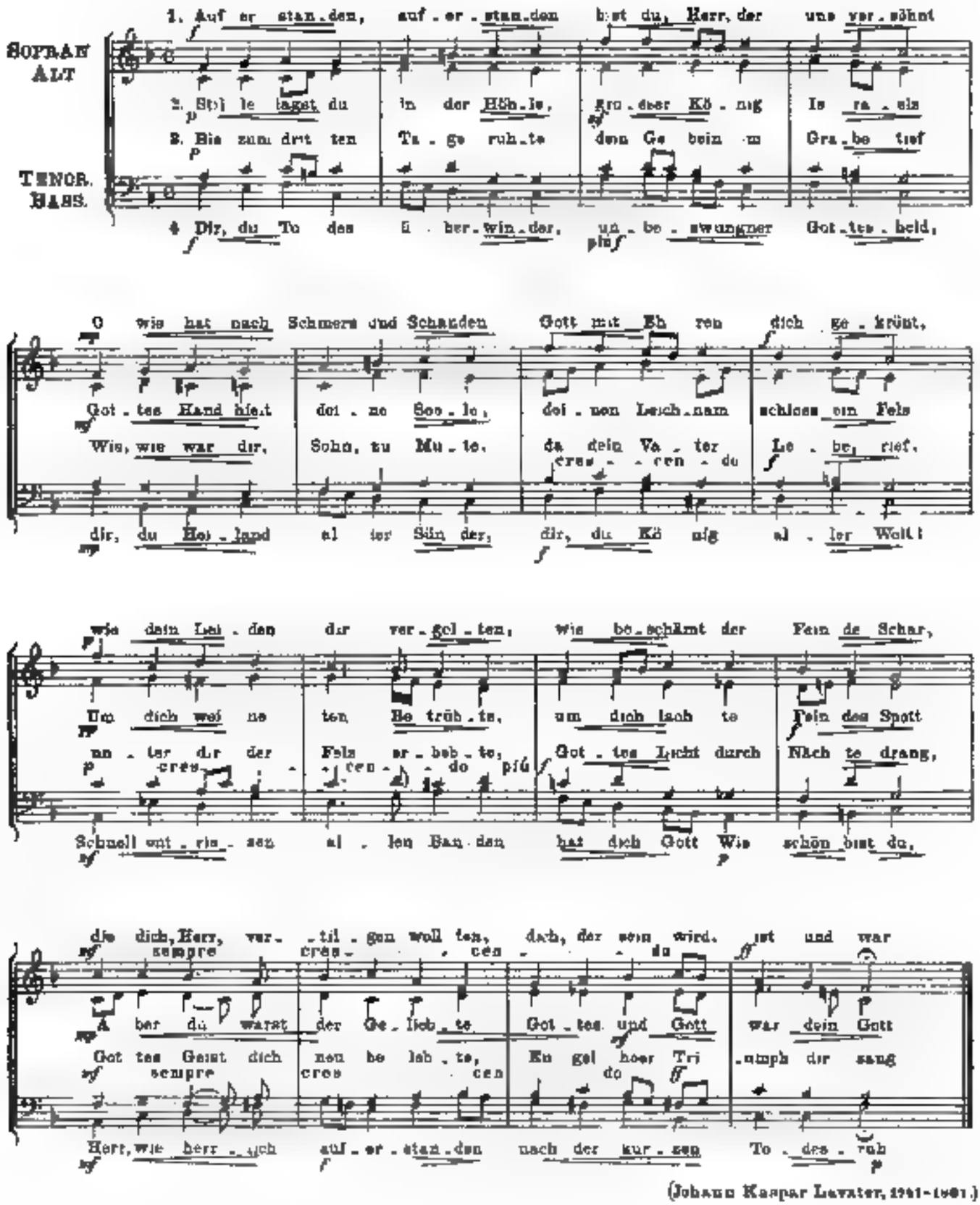

di mi nu en do
Im Zeitmass, aber etwas mehr feierlich
p
Werb nach . . . ten vor
pp
der Met . . . ta zwei
Stöck lein nur blüh . . ten zur Frist


Ich weiss ei . nen ar . . . men Ge . .
cresc.
. sel . . . . . len, den nähm'
ich, wie er ist
wieder belebter

Auferstanden.

Tonsatz von Max Reger

Freudig bewegt.



(Johann Kaspar Lavater, 1741–1801.)

Musik-Beilage
zu
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

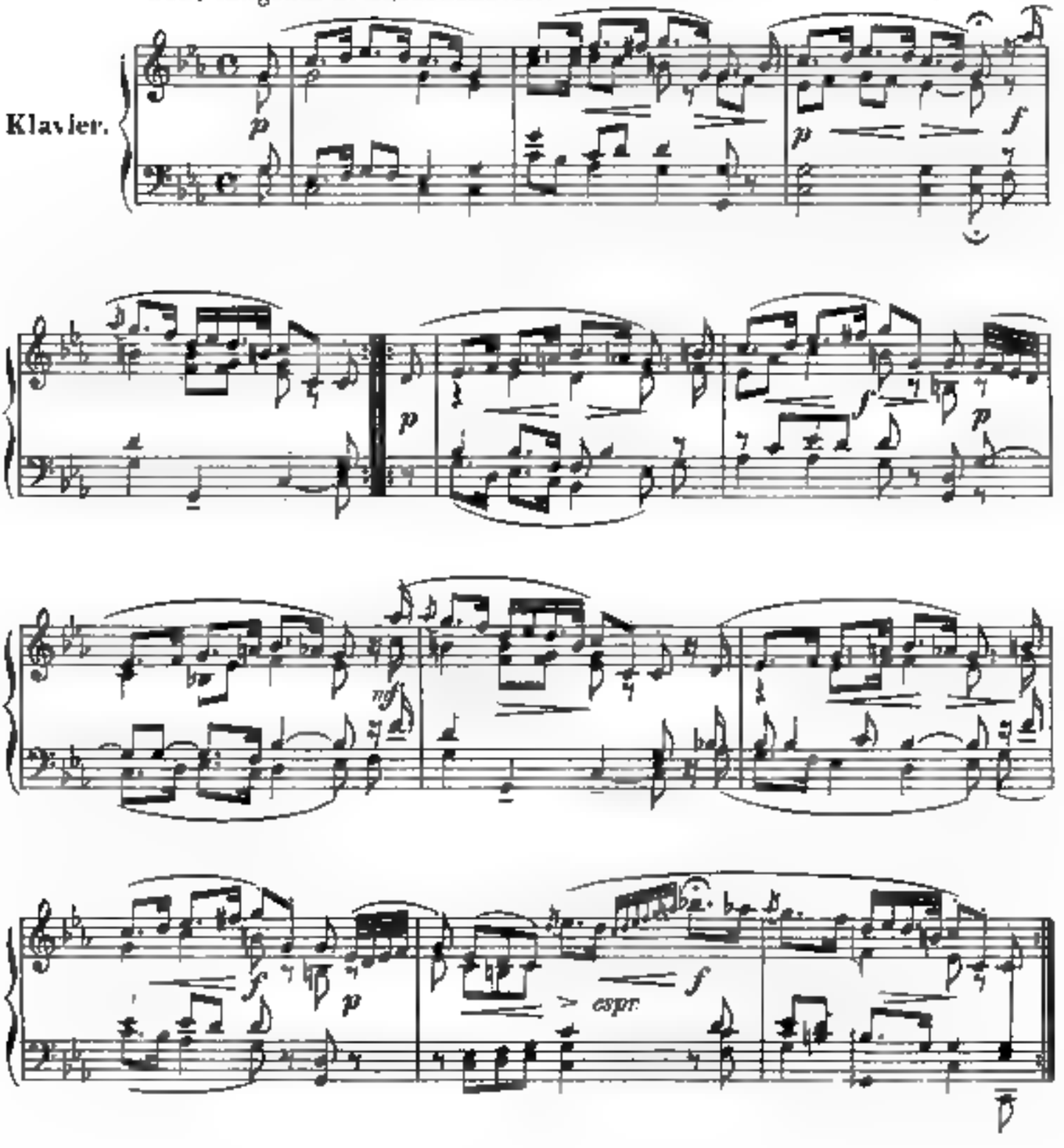
Altschottische Lied- und Tanzweisen.

№ 4. Die Waise.

(The orphan.)

Für Klavier bearb. u. herausgeg. von Otto Schmid, (Dresden.)

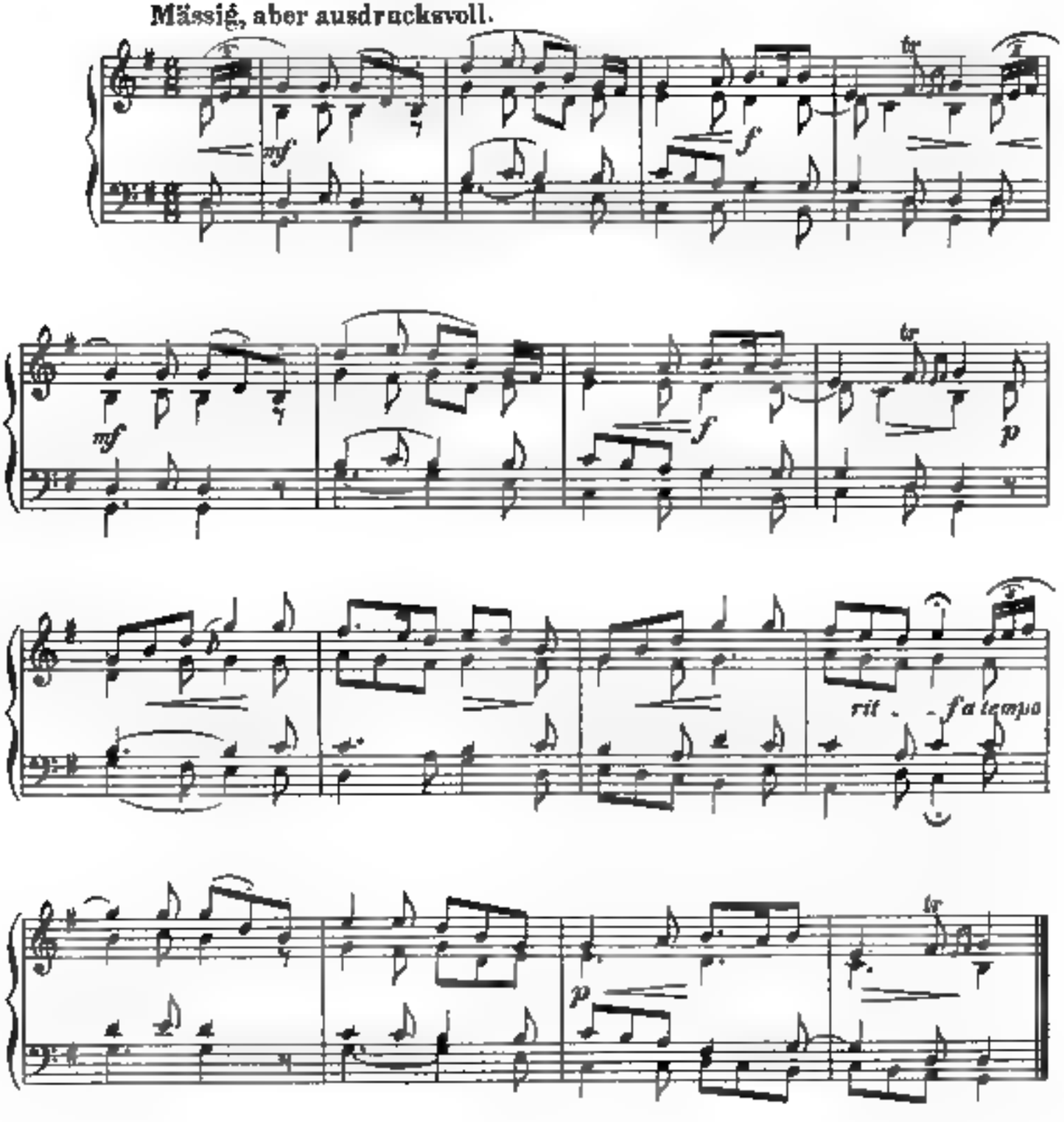
Sehr langsam u. ausdrucksvoll.



№ 8. „Wie sollen wir vom Whiskey lassen".

(How shall we abstain from Whiskey.)

Mässig, aber ausdrucksvoll.

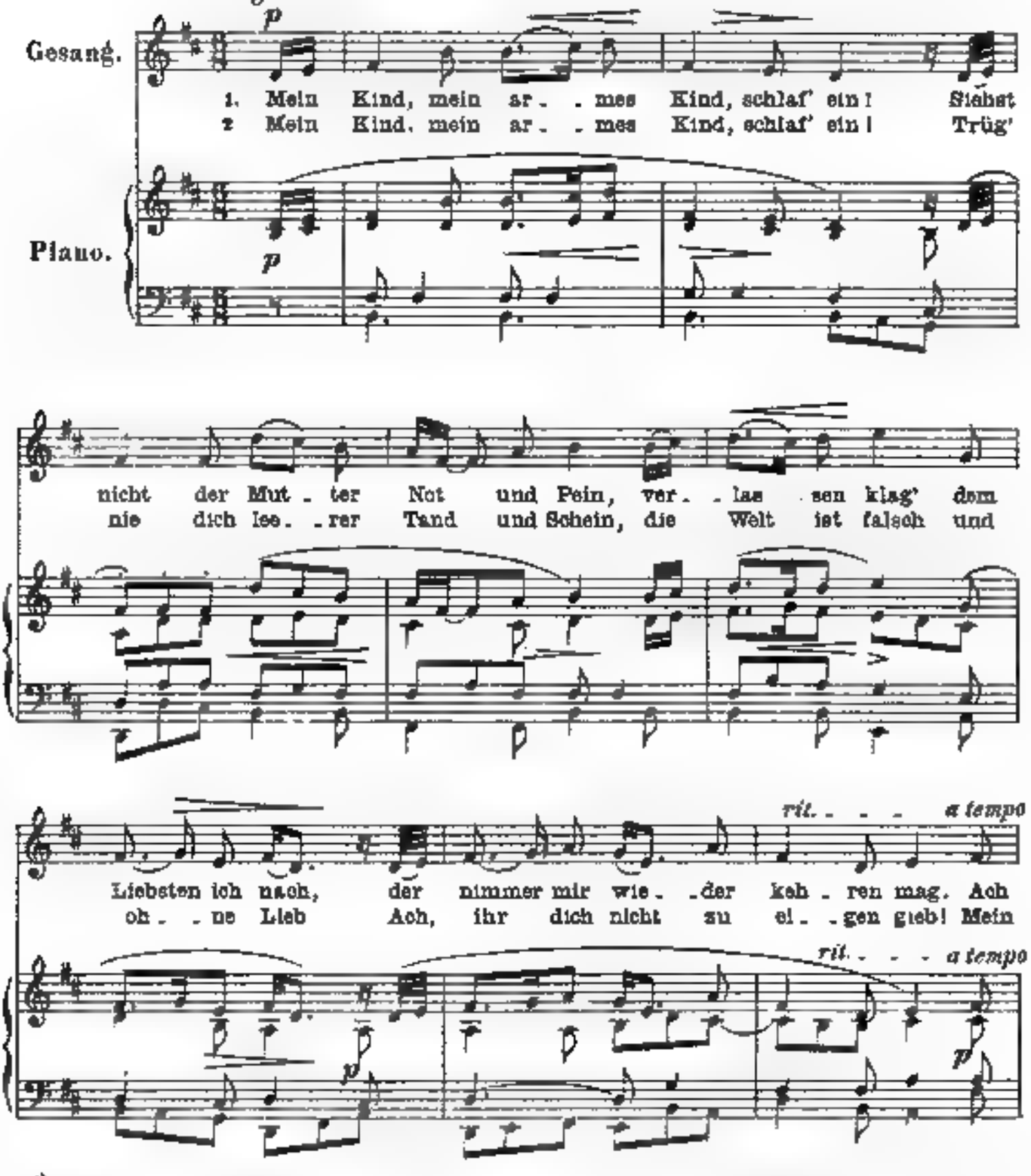


Altschottisches Wiegenlied.*)

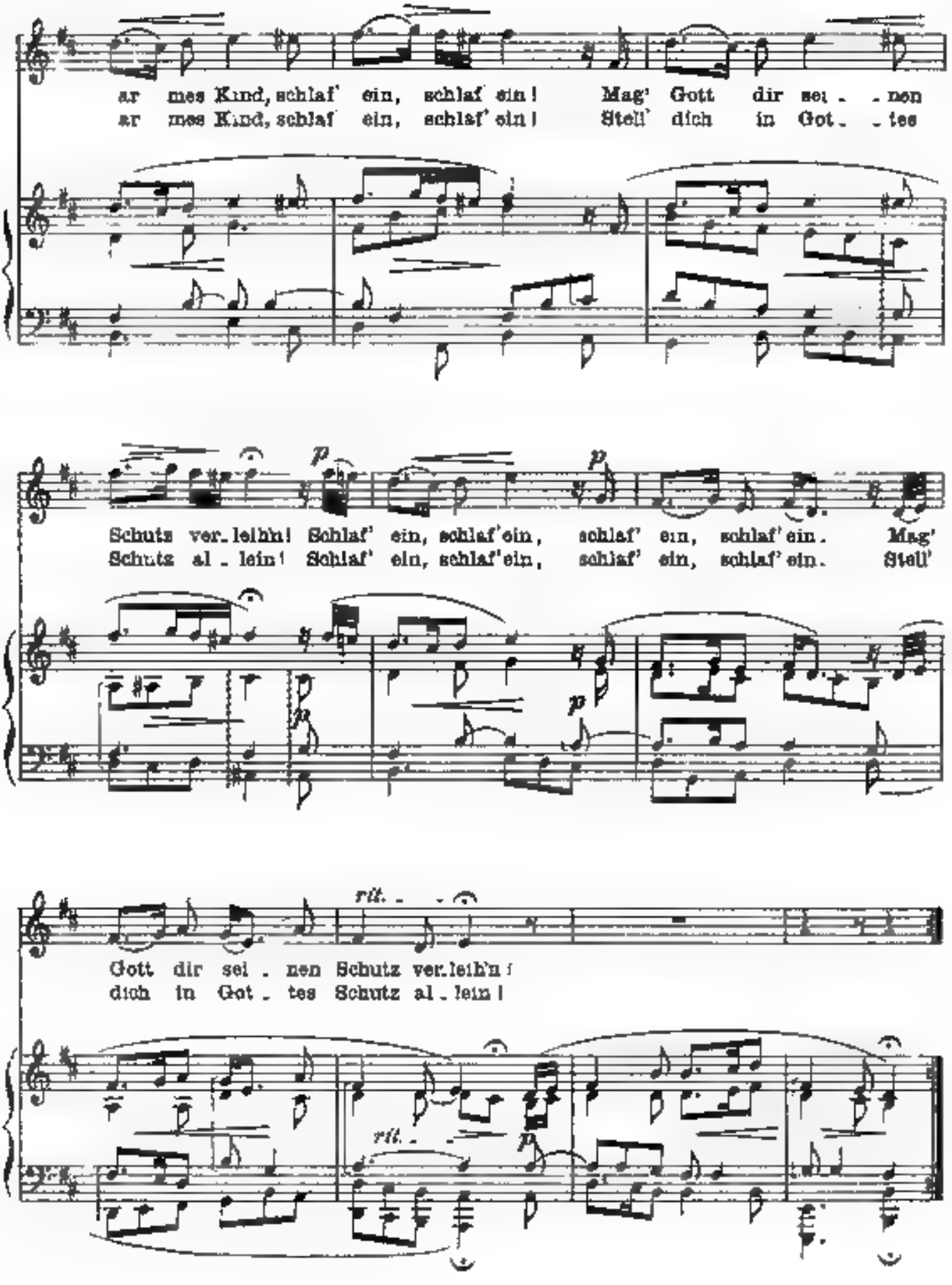
(„Baba my Baby")

Herausgeg. u. bearb. von
Otto Schmid (Dresden.)

Langsam.



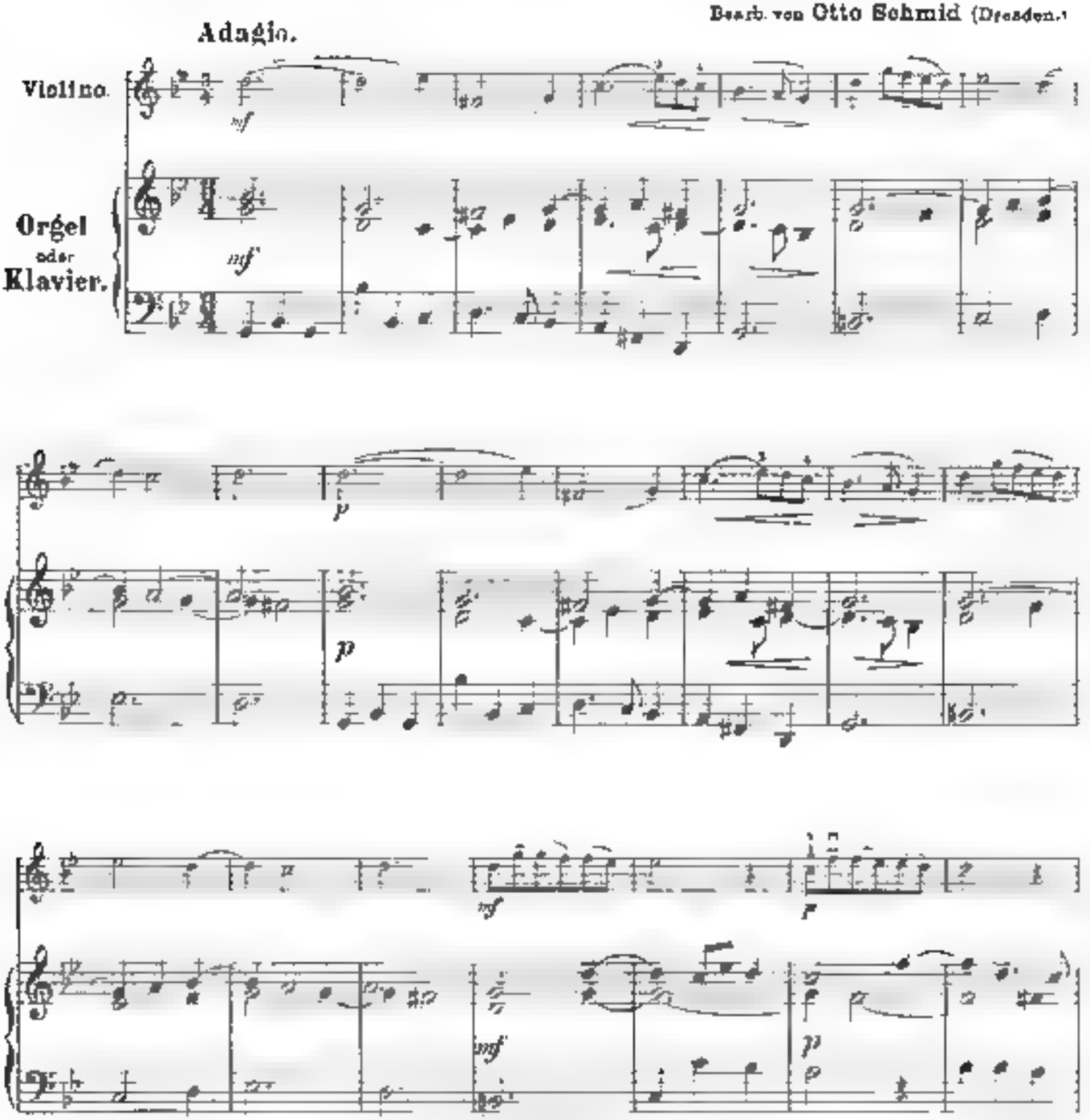
*) Aus „Airs and Melodies peculiar to The Highlands of Scotland submitted to The Highland Society of Edinburgh by Captain Fraser (Errogy, Inverness-shire. 1st Nov 1815.) Die Worte legte der Herausgeber im Sinne der in dieser textlosen Melodien-Sammlung beigegebenen Bemerkung unter „The expression of a nurse who mourned her imprudence.


ar mes Kind, schlaf' ein, schlaf ein! Mag' Gott dir sei . . nen
ar mes Kind, schlaf ein, schlaf' ein! Stell' dich in Got . . tes
p
p
Schutz ver . leihn! Schlaf' ein, schlaf' ein, schlaf' ein, schlaf' ein. Mag'
Schutz al . lein! Schlaf' ein, schlaf' ein, schlaf' ein, schlaf' ein. Stell'
p
rit.
Gott dir sei . nen Schutz ver . leih'n!
dich in Got . tes Schutz al . lein!
rit.
p

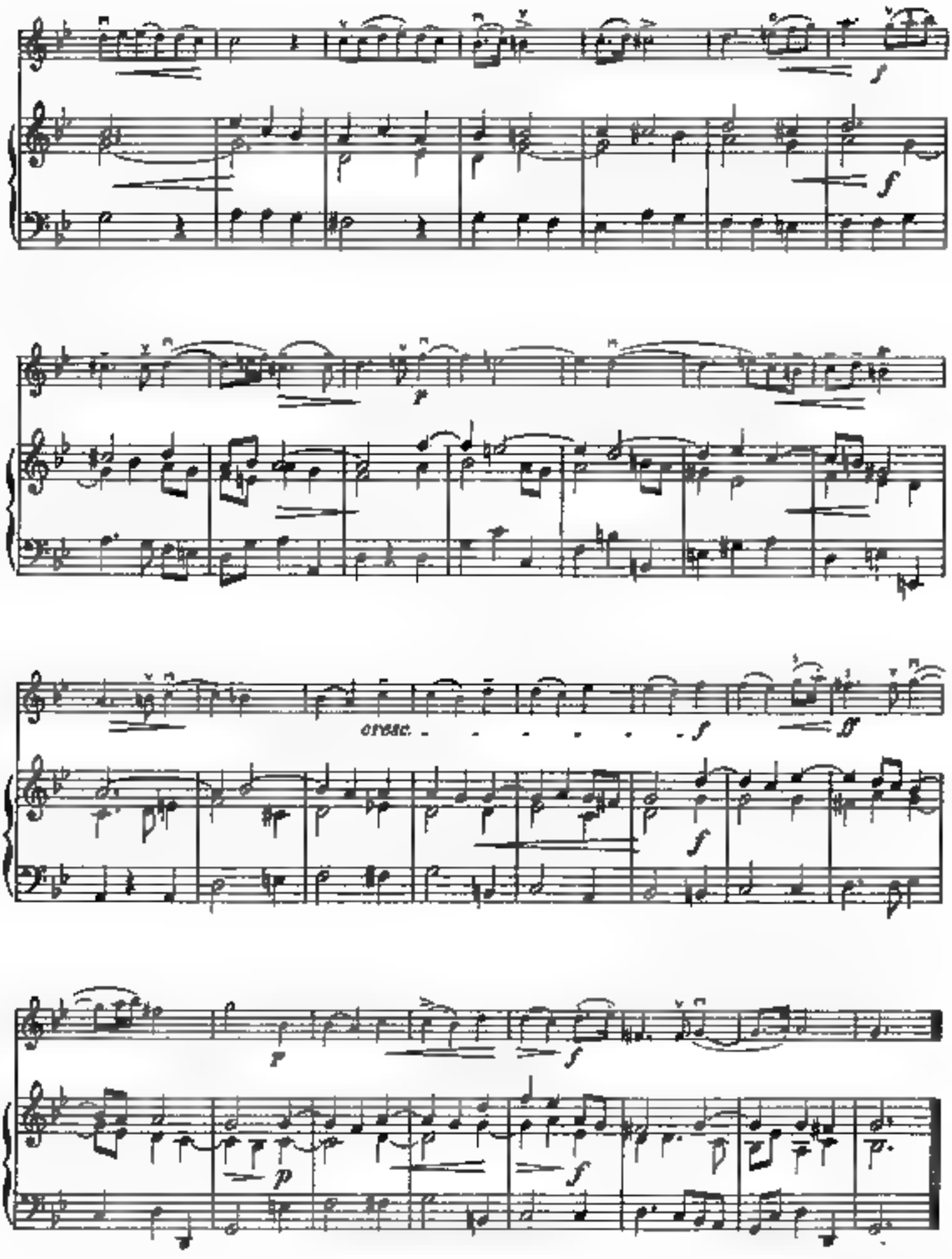
Erster Satz aus einer Sonate in G-Moll

von Carlo Fiorelli.*)

Bearb. von Otto Schmid (Dresden.)



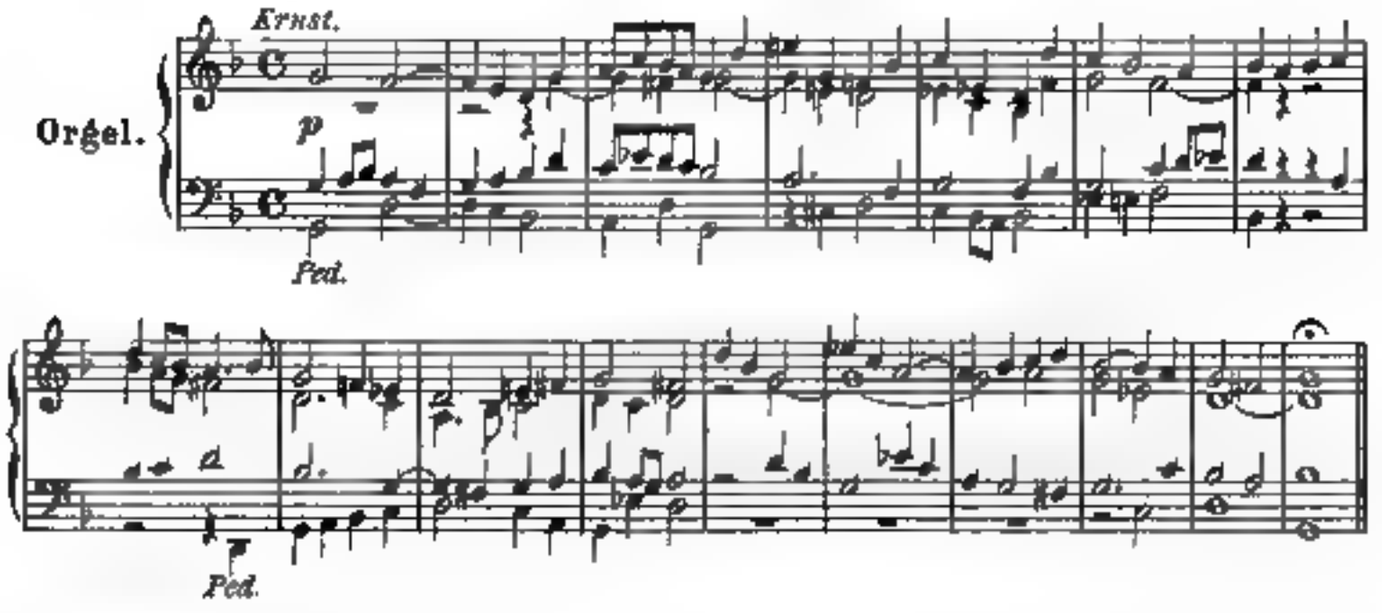
*) Um 1710 „Kammercomponist u erster Viol ist" der Kurfürstl. Königl. Kapelle zu Dresden


f
f
p
cresc.
f
ff
f
p
f
p
f

Ich will von meiner Missethat.

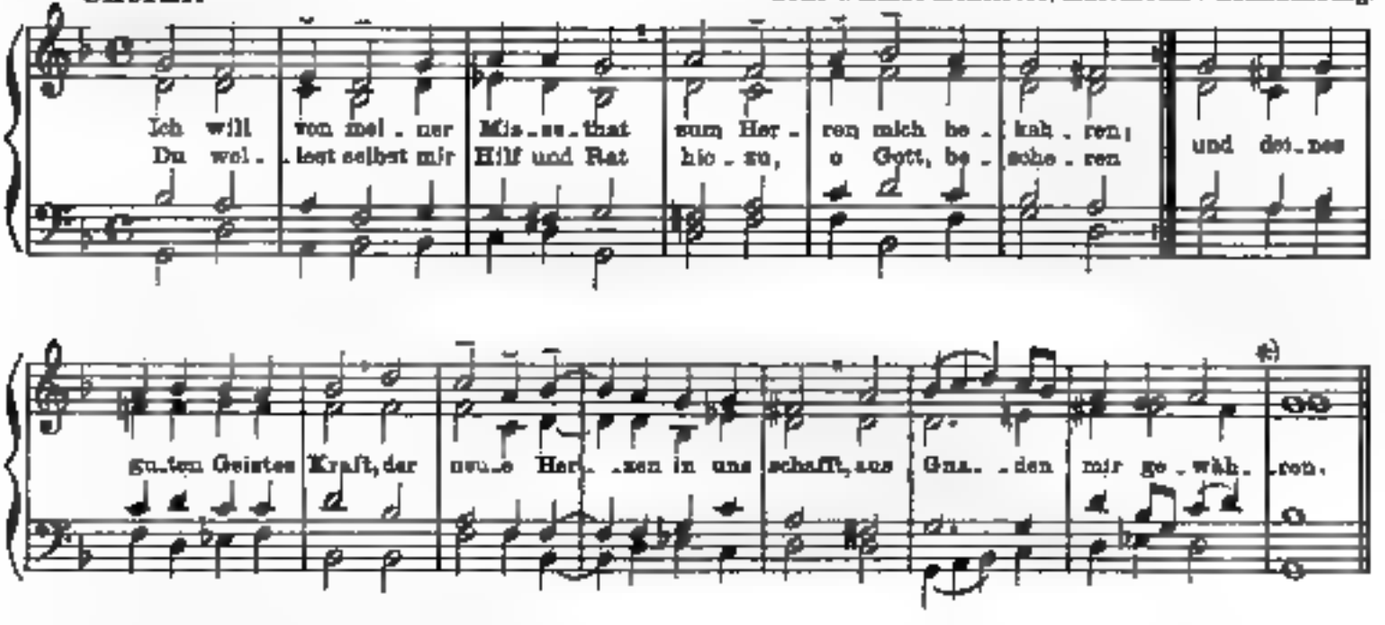
(Für den Bustag.)

Vorspiel. Dr. J. G. Herzog.

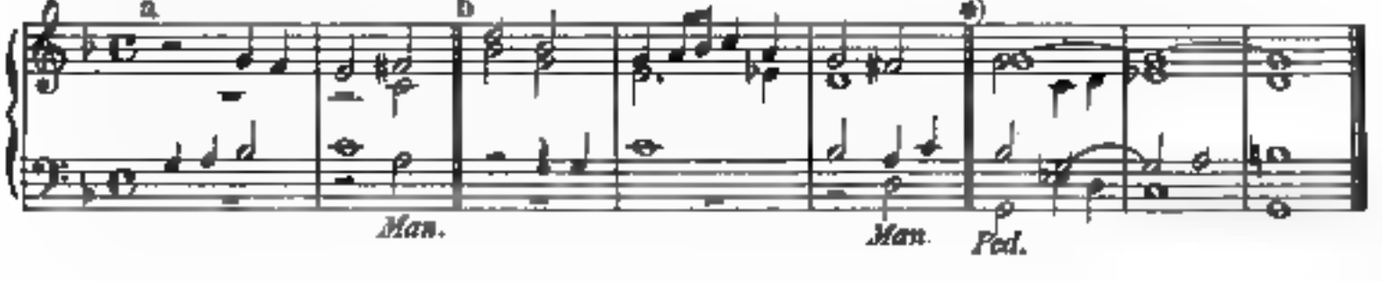


Tonsatz von Dr. J. G. Herzog.
Text v. Luise Henriette, Kurfürstin v. Brandenburg.

Choral.*)



Strophenzwischenspiele:



Schluss.

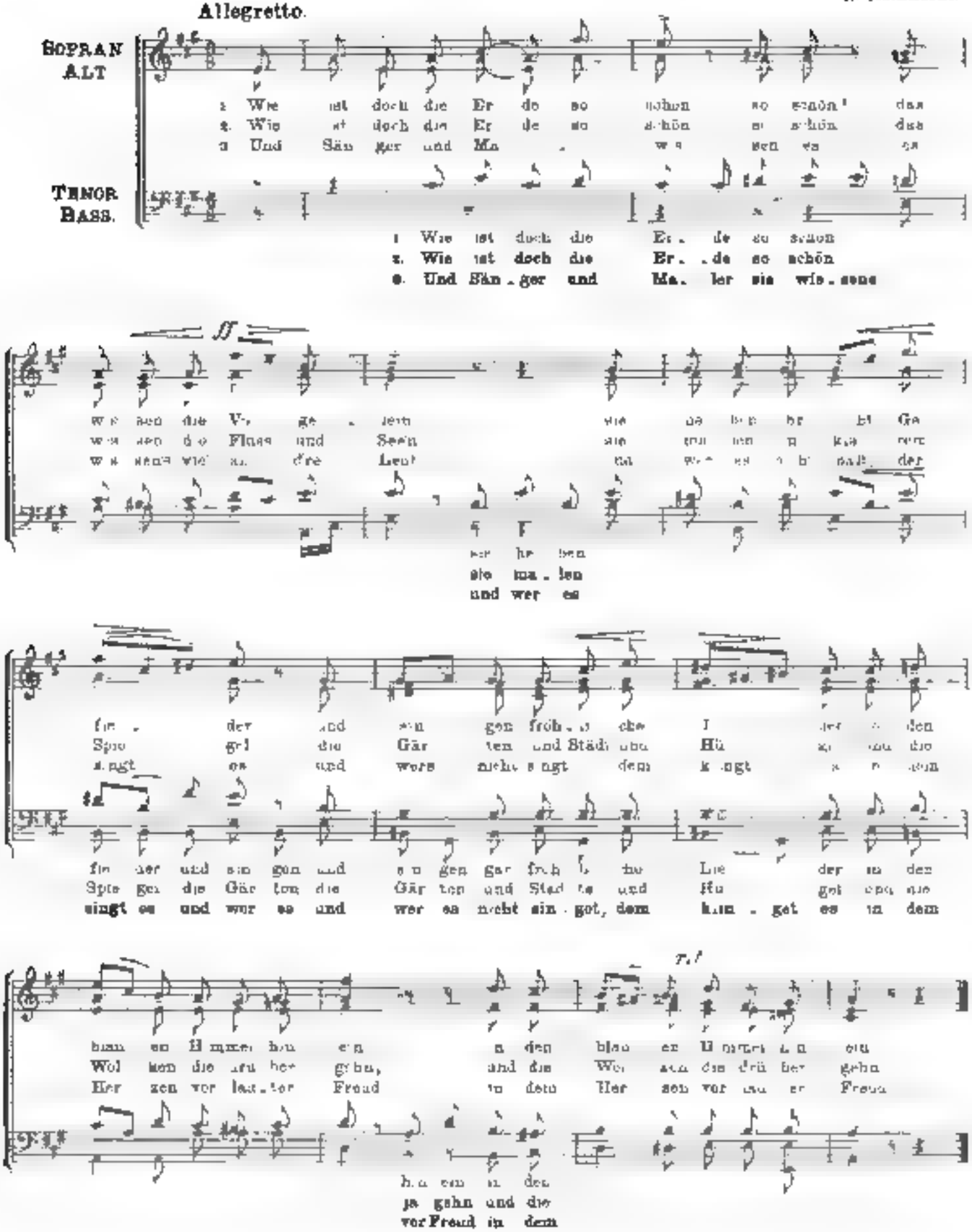
*) Melodie 1567. Ursprünglich ohne Taktstriche notiert.

Wie ist doch die Erde so schön!

(Reinick.)

L. Reinhardt.

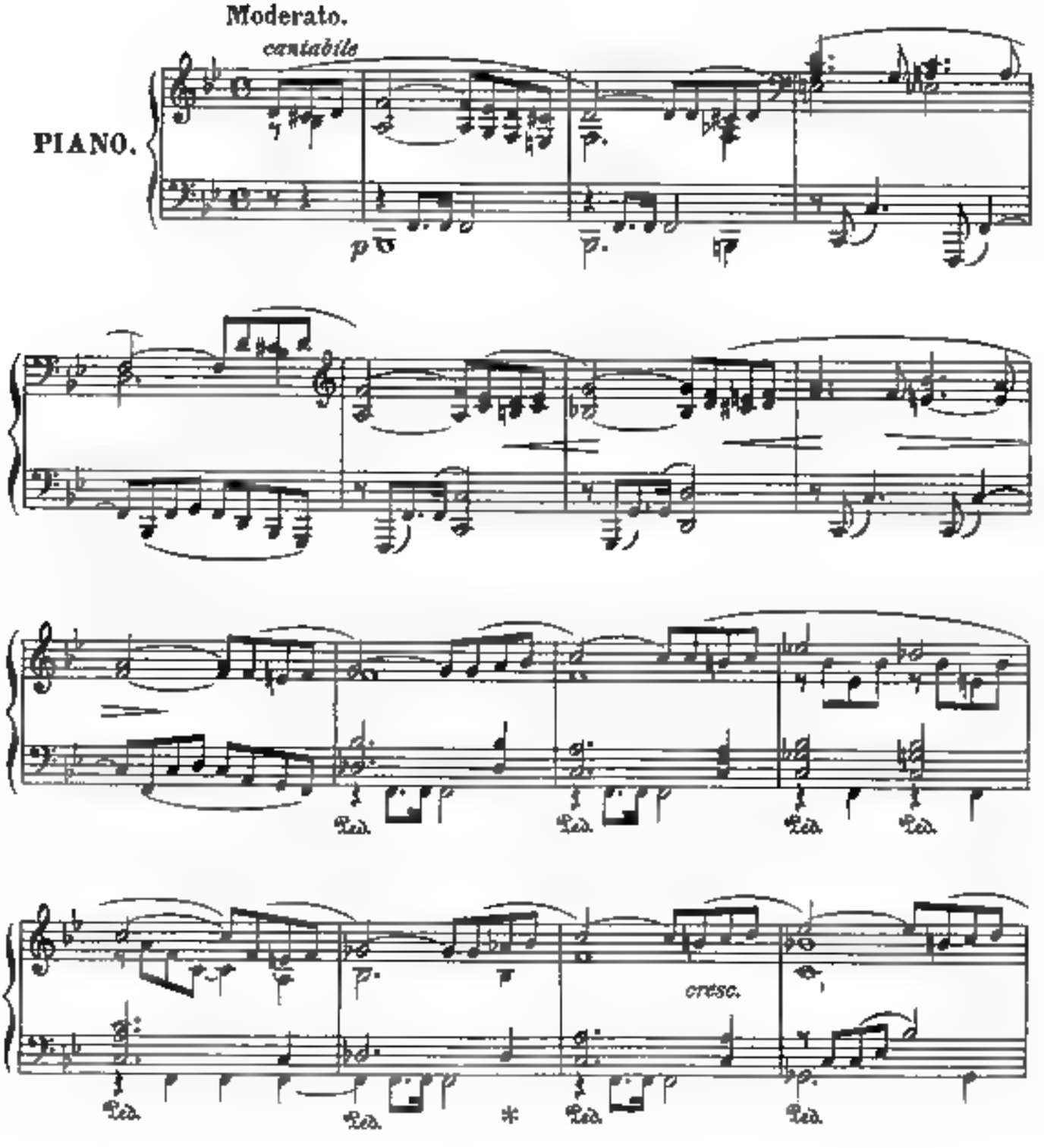
Allegretto.

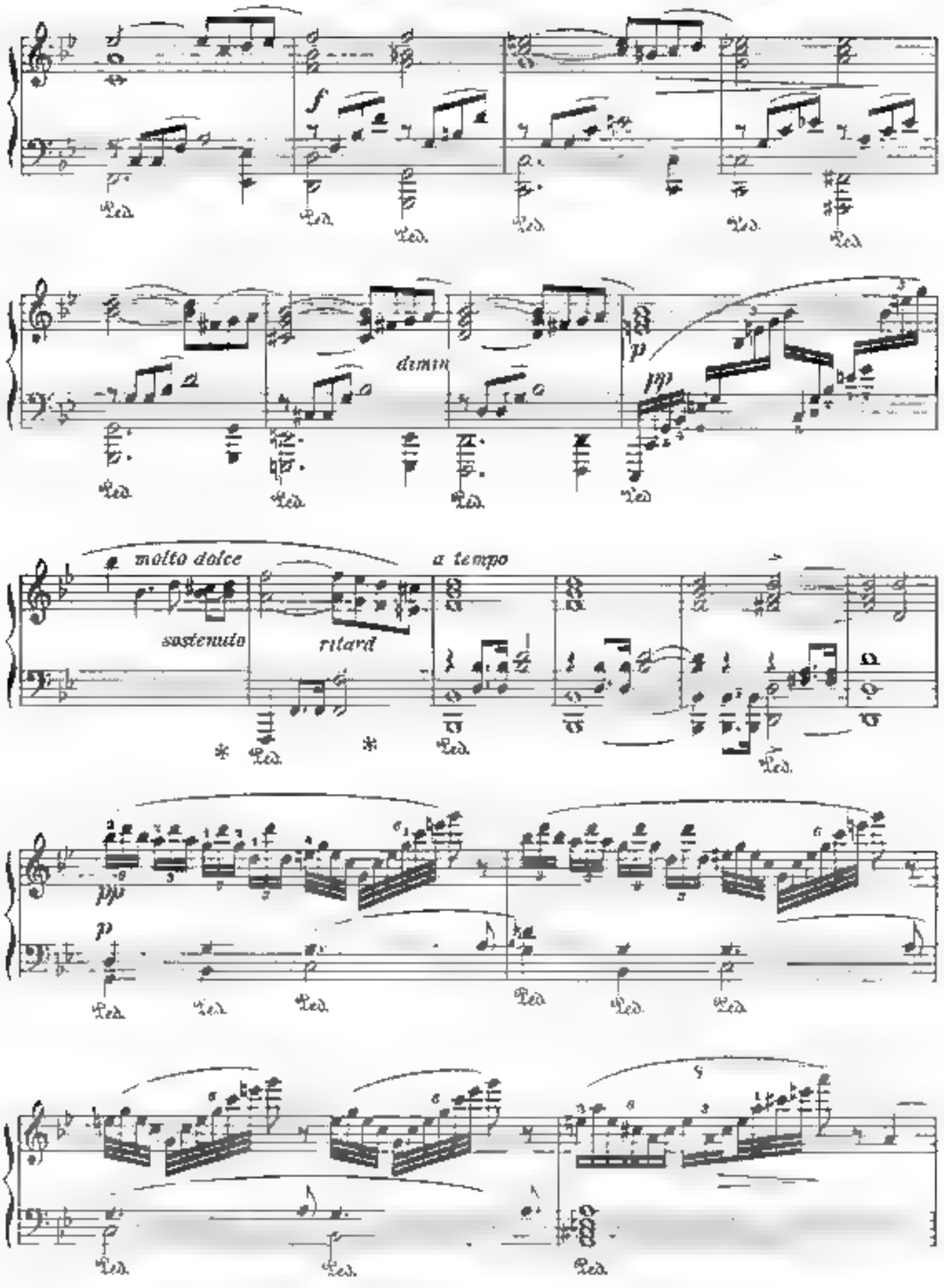


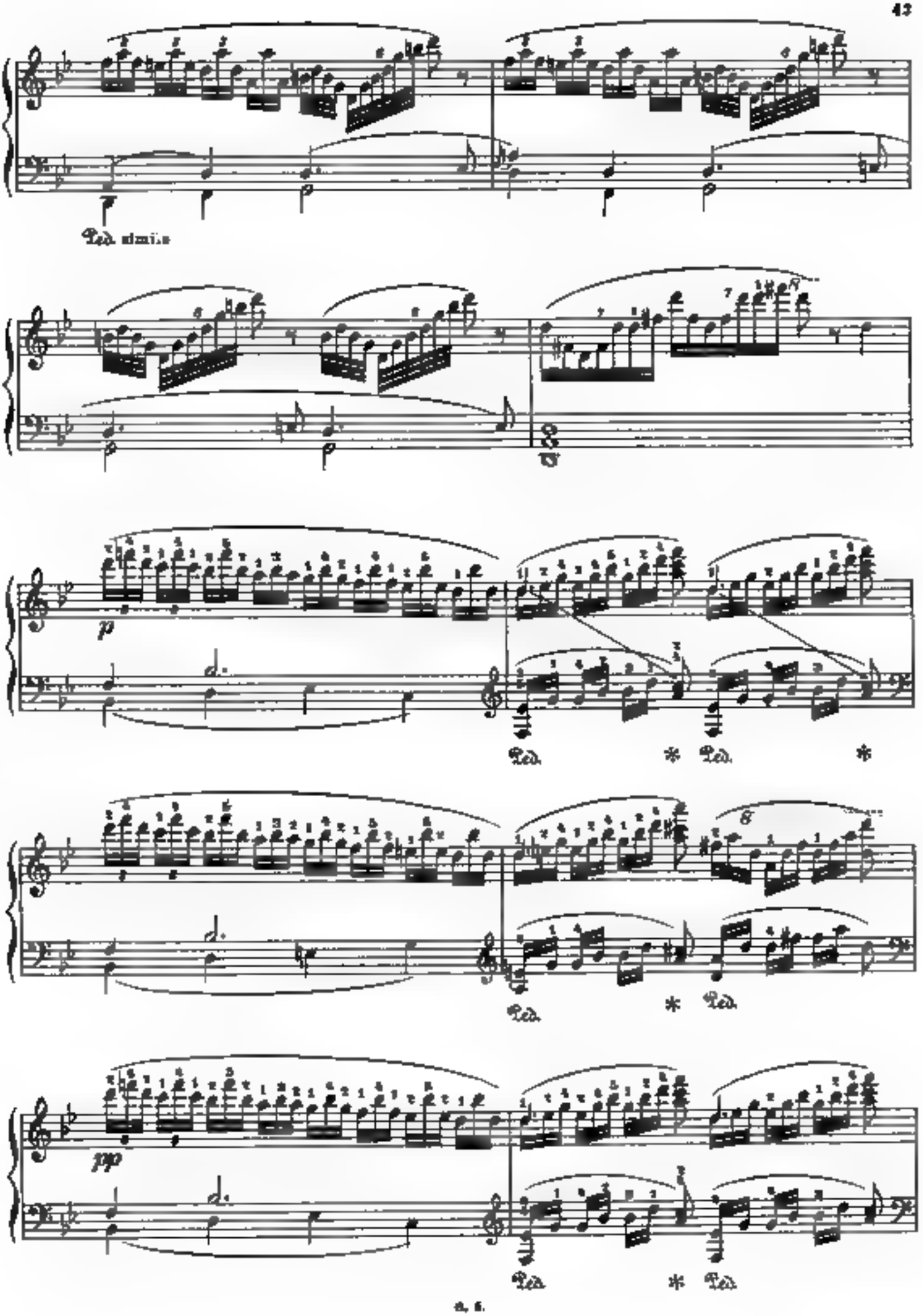
Musik-Beilage
zu
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

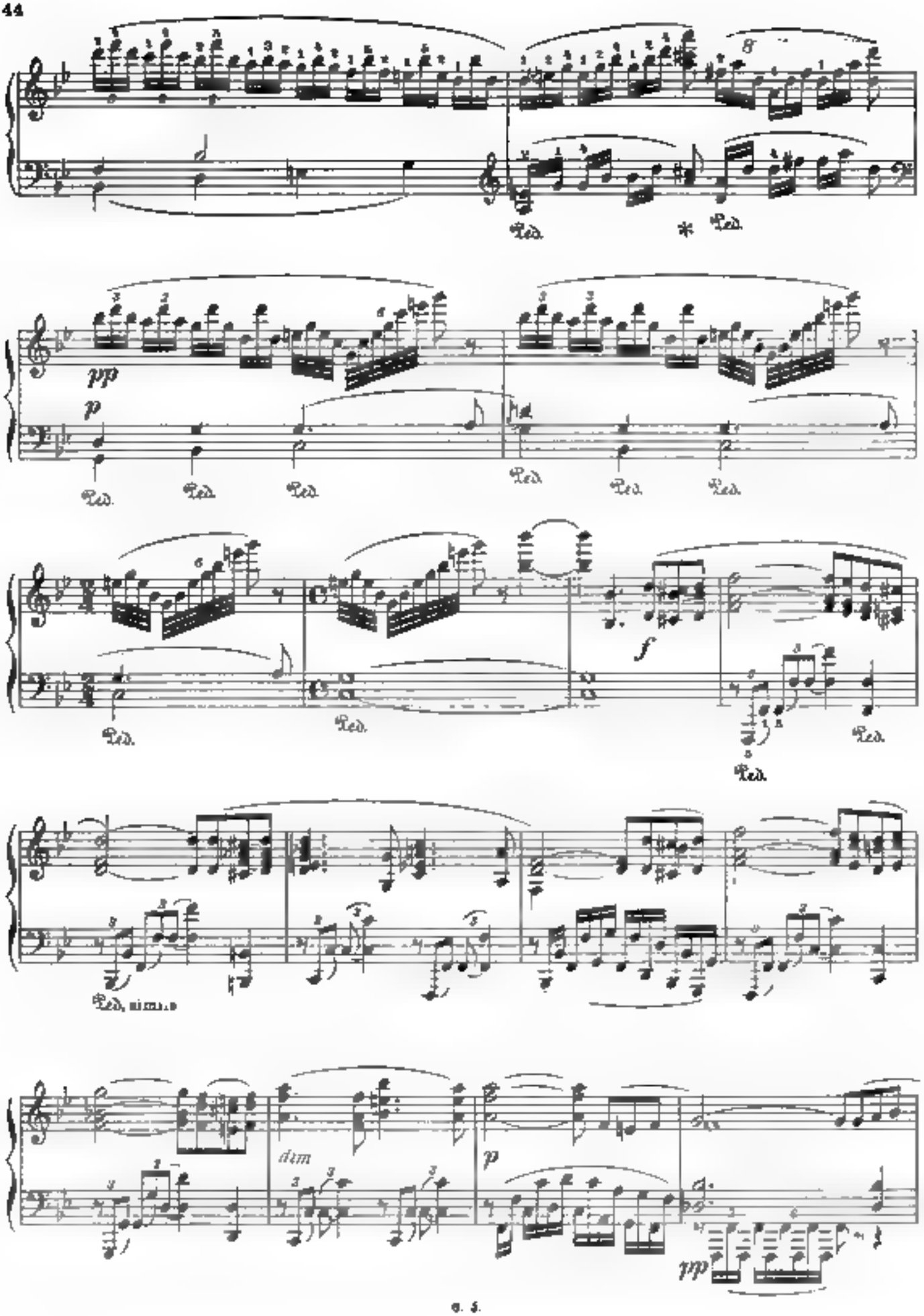
Nocturno.

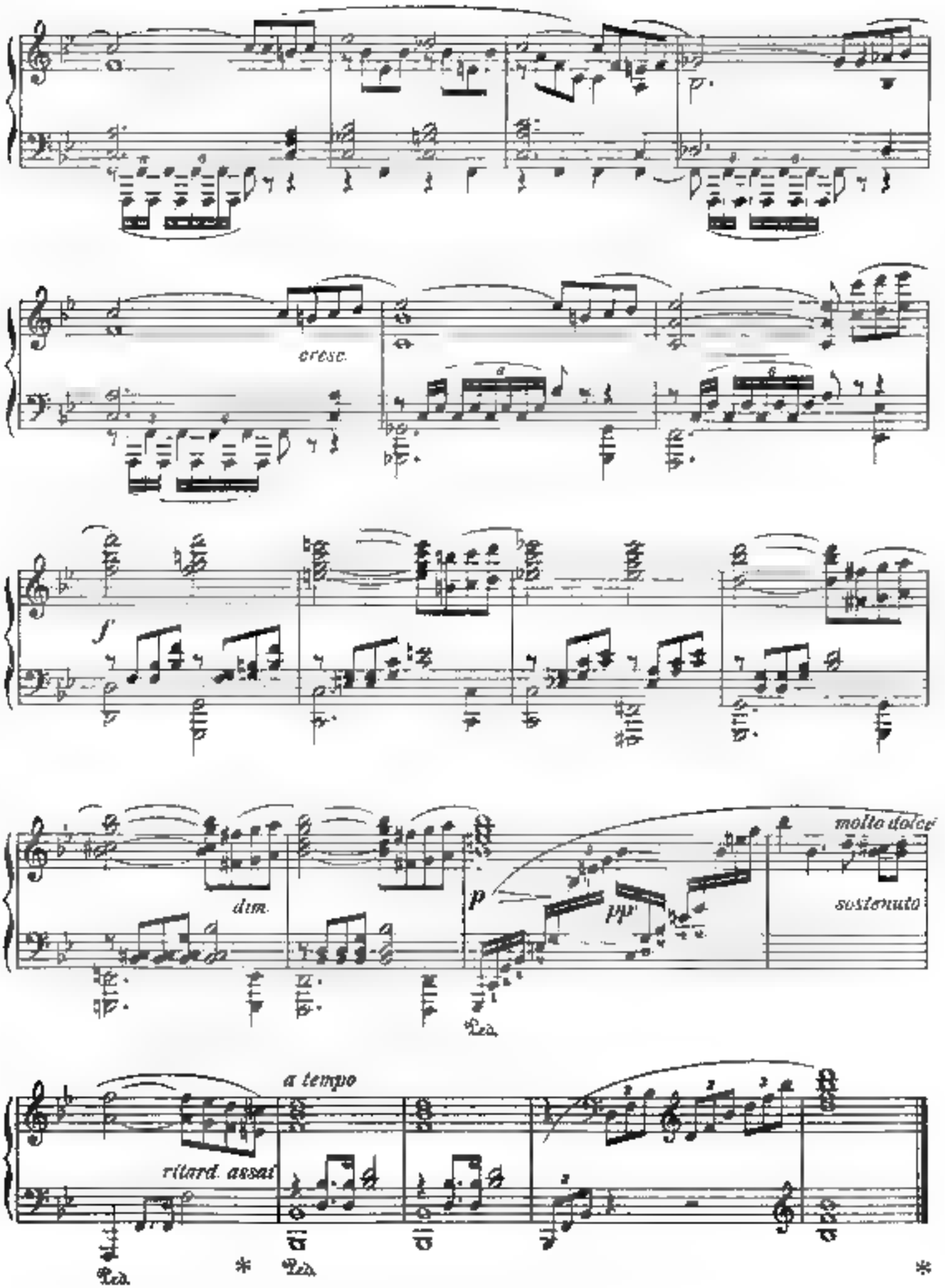
Ignaz Brüll; Op. 83 Nº 1




f
dimin
molto dolce
sostenuto
ritard
a tempo
Ped.


Ped. simile
p
Ped. * Ped. *
8
Ped. * Ped.
pp
Ped. * Ped.


B
Ped.
*
Ped.
pp
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped. simile
dim
p
pp

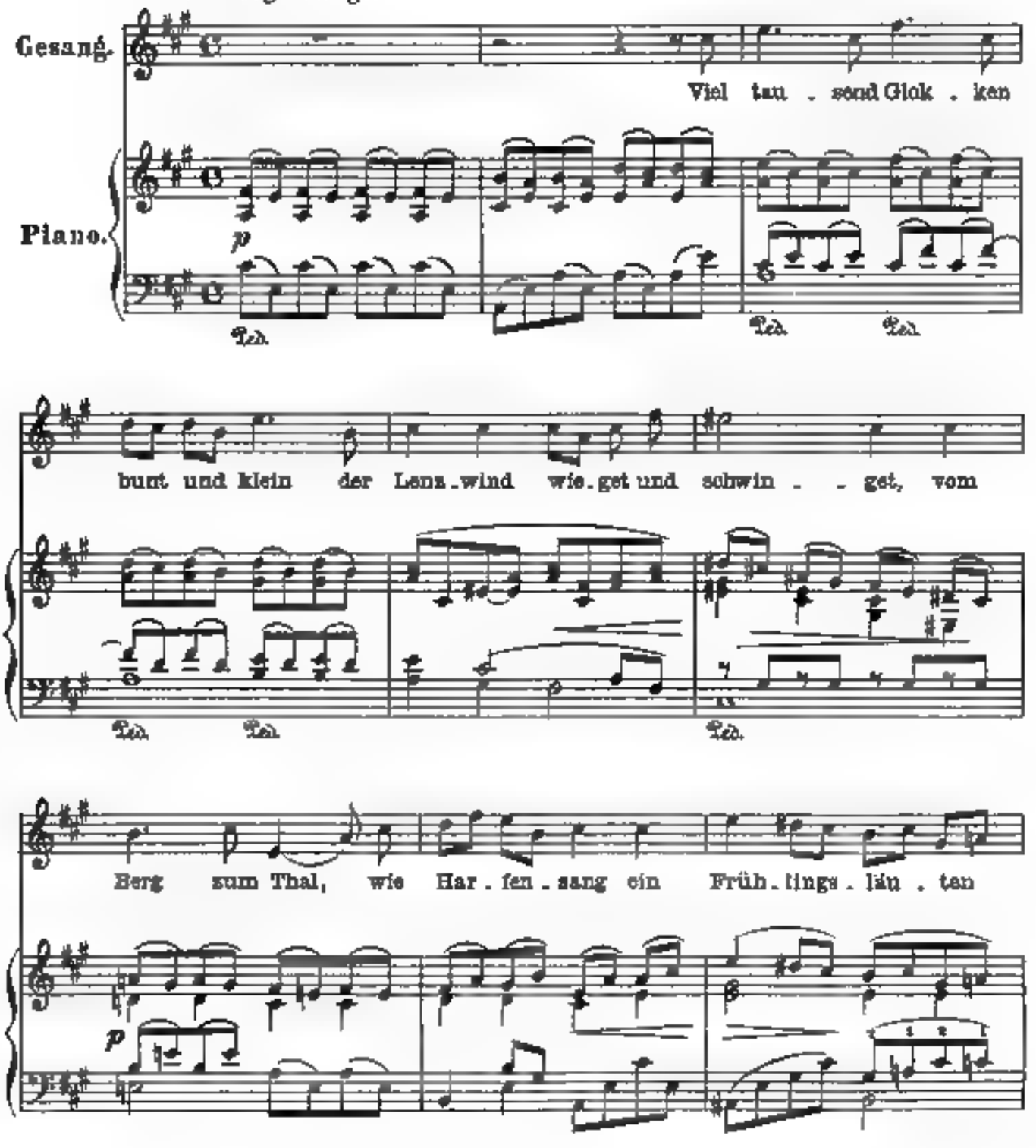

cresc.
f
dim.
p
pp
molto dolce
sostenuto
a tempo
ritard. assai
Ped.
*

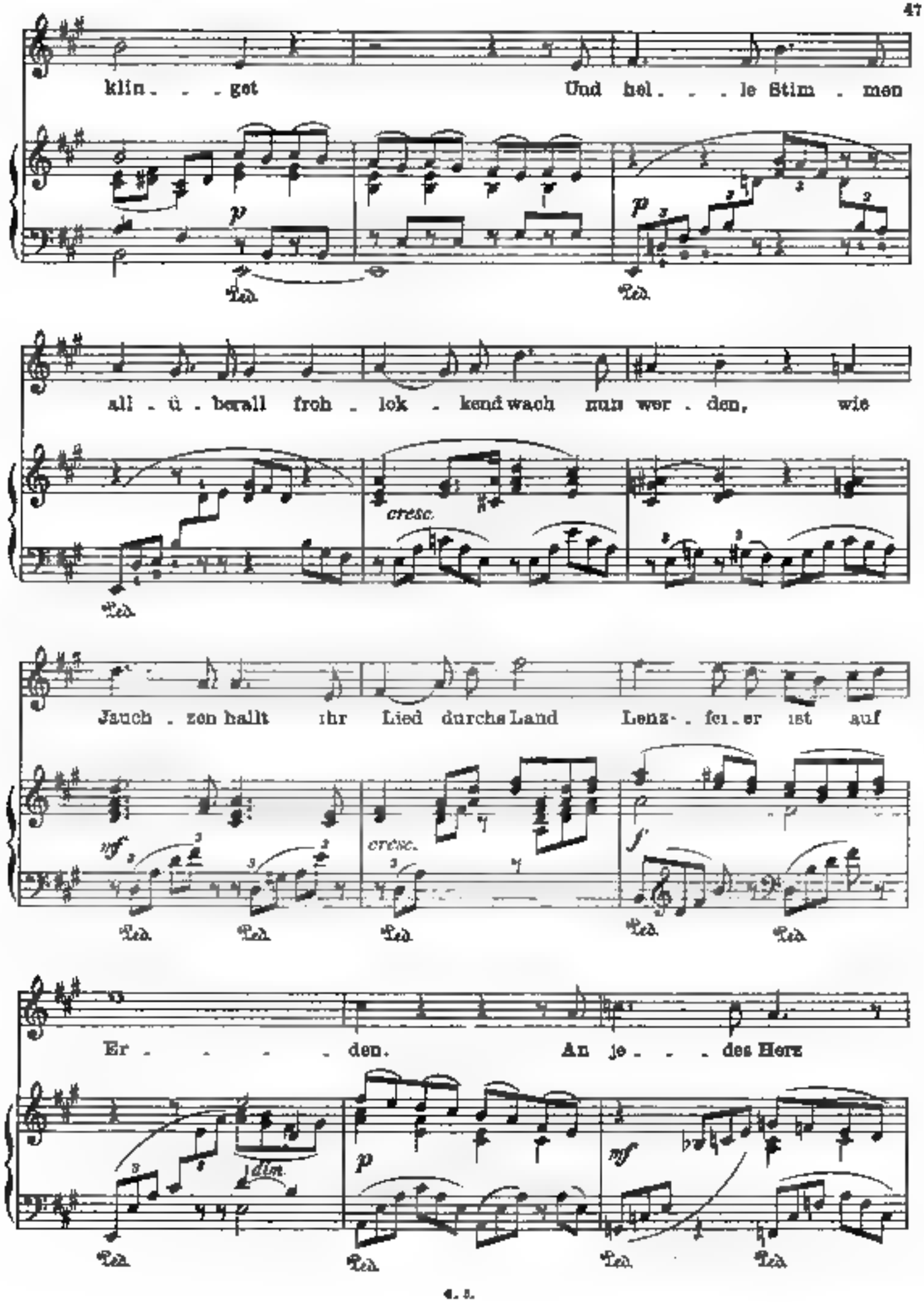
Frühlingsläuten.

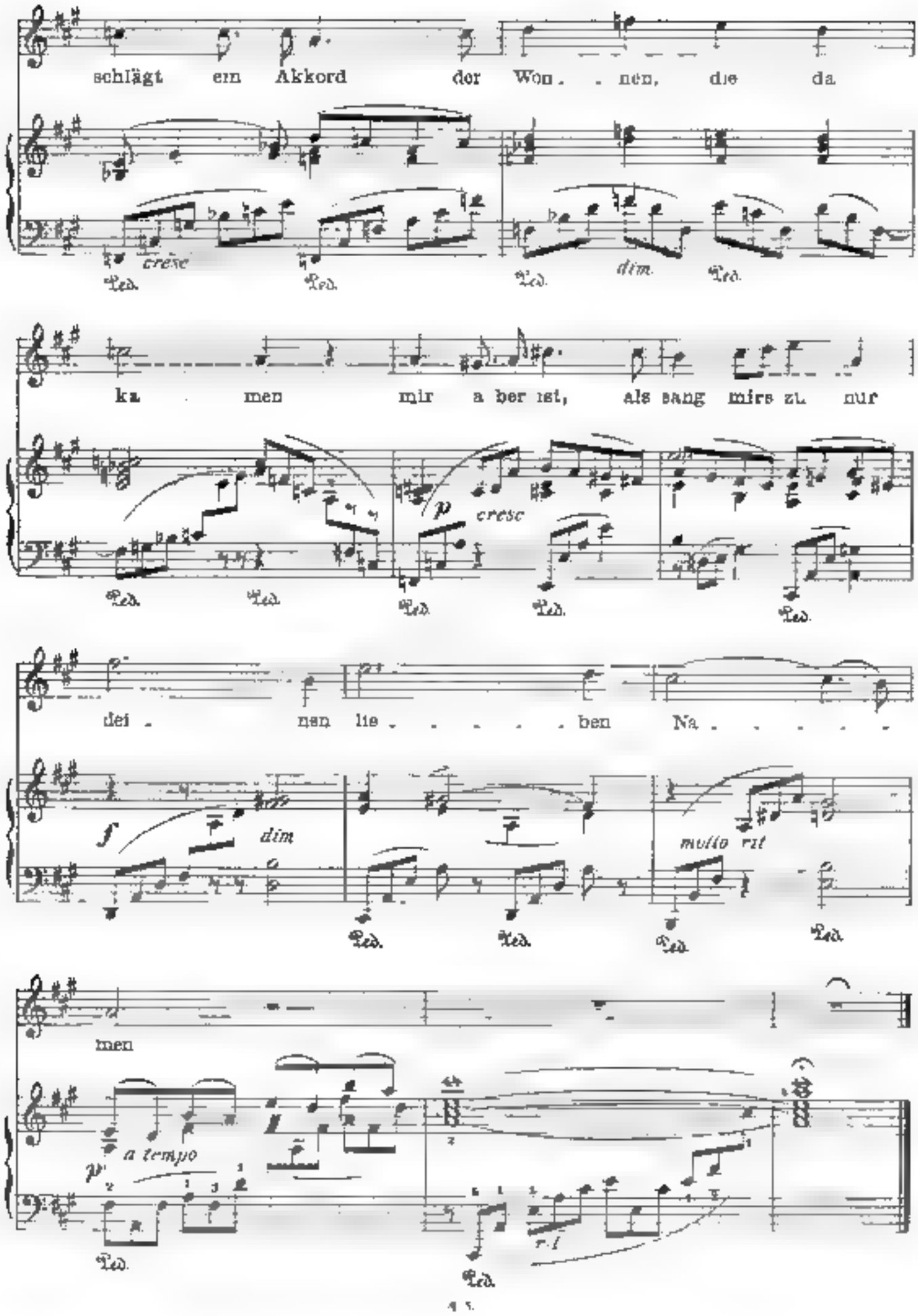
(Josef Huggenberger.)

Otto Klauwell, Op. 29 NV II.

Mässig bewegt.



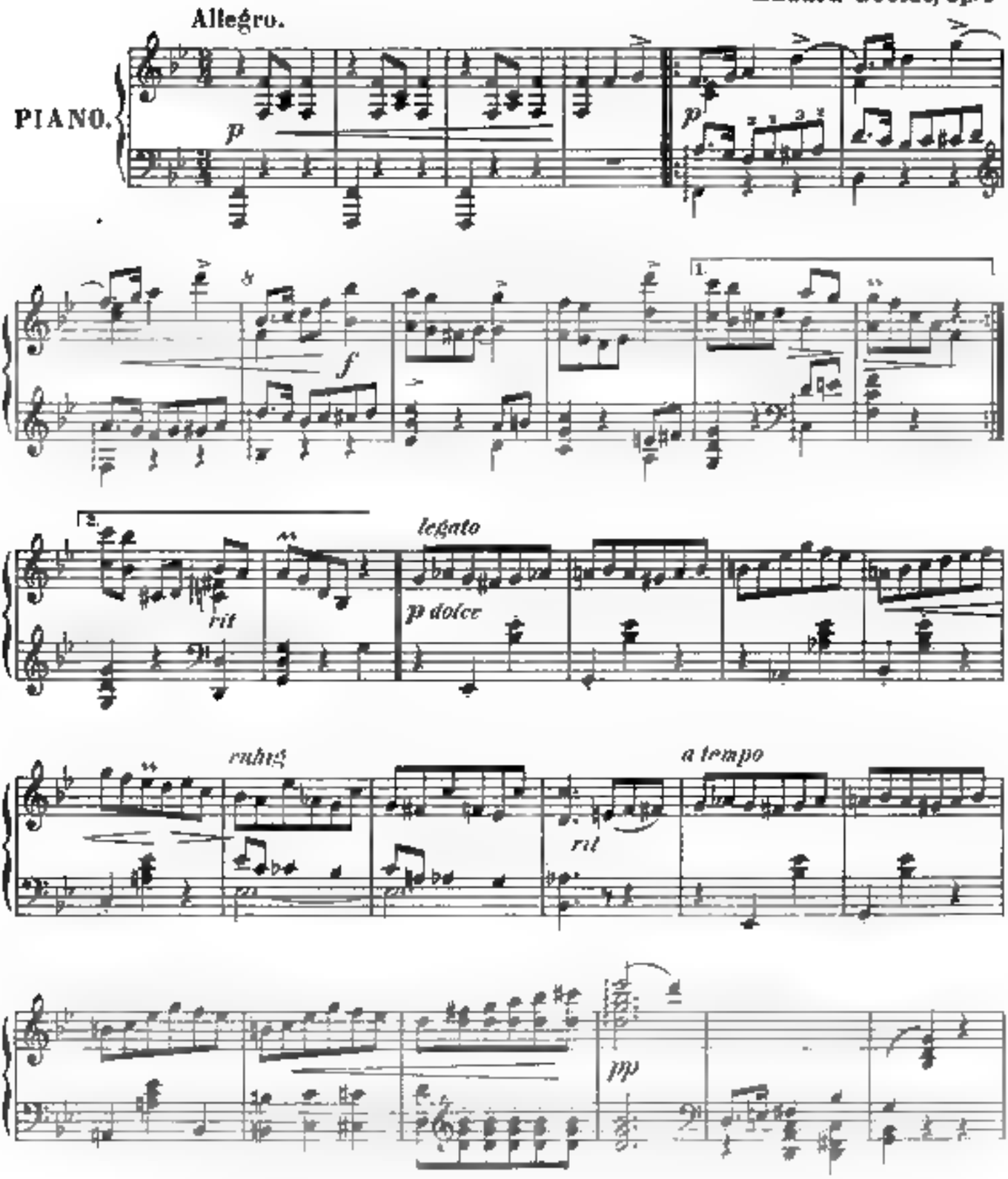

klin . . . get
Und hel . . . le Stim . men
all . ü . berall froh . lok . kend wach nun wer . den, wie
cresc.
Jauch . zen hallt ihr Lied durchs Land
Lenz- . fei . er ist auf
cresc.
Er . . . . . den.
An je . . . des Herz
dim.

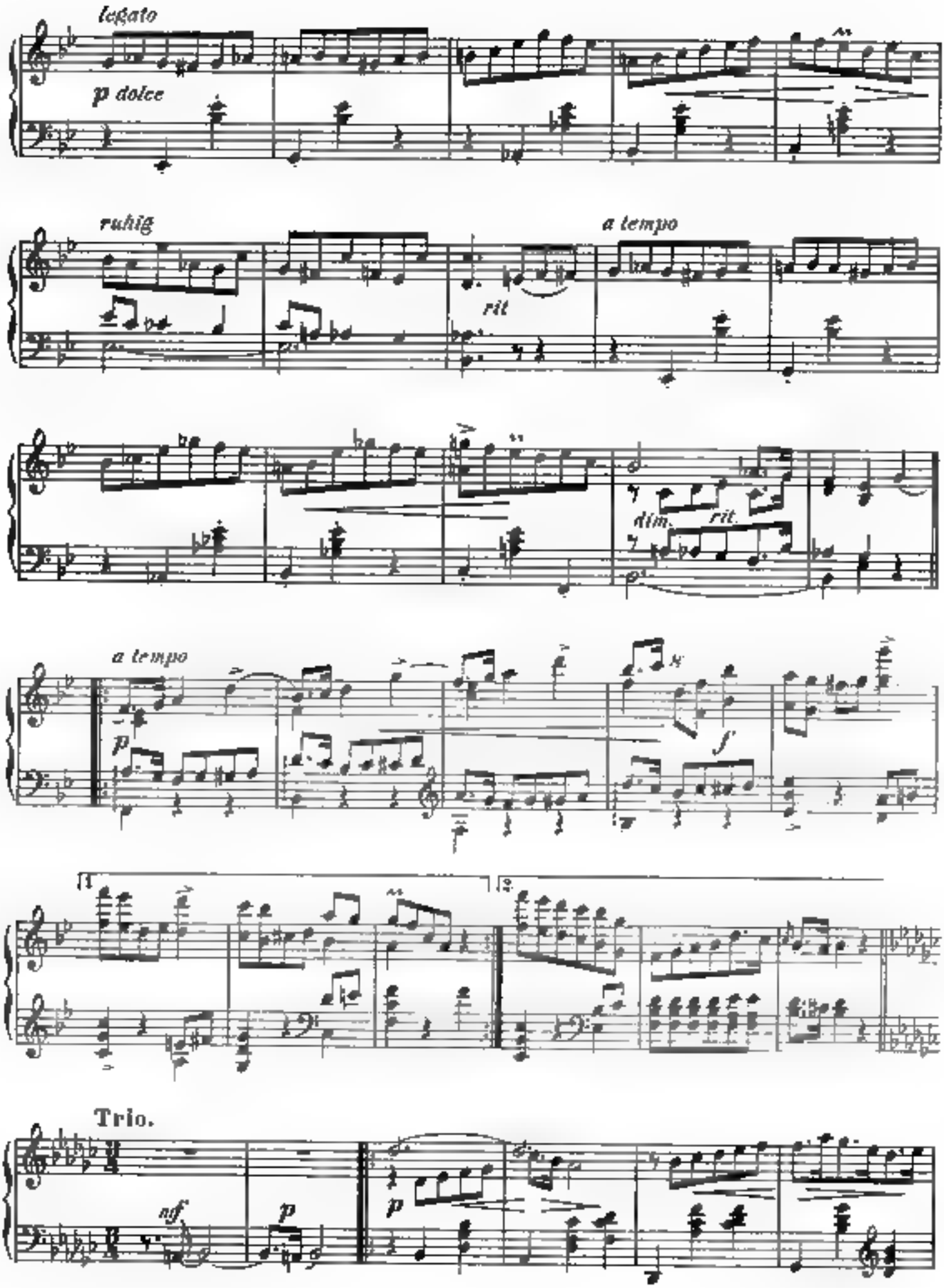

schlägt ein Akkord der Won . . nen, die da
cresc
dim.
kn . men mir a ber ist, als sang mirs zu nur
p
cresc
dei . nen lie . . . . . ben Na . . . . . .
f
dim
molto rit
men
a tempo
p
rit

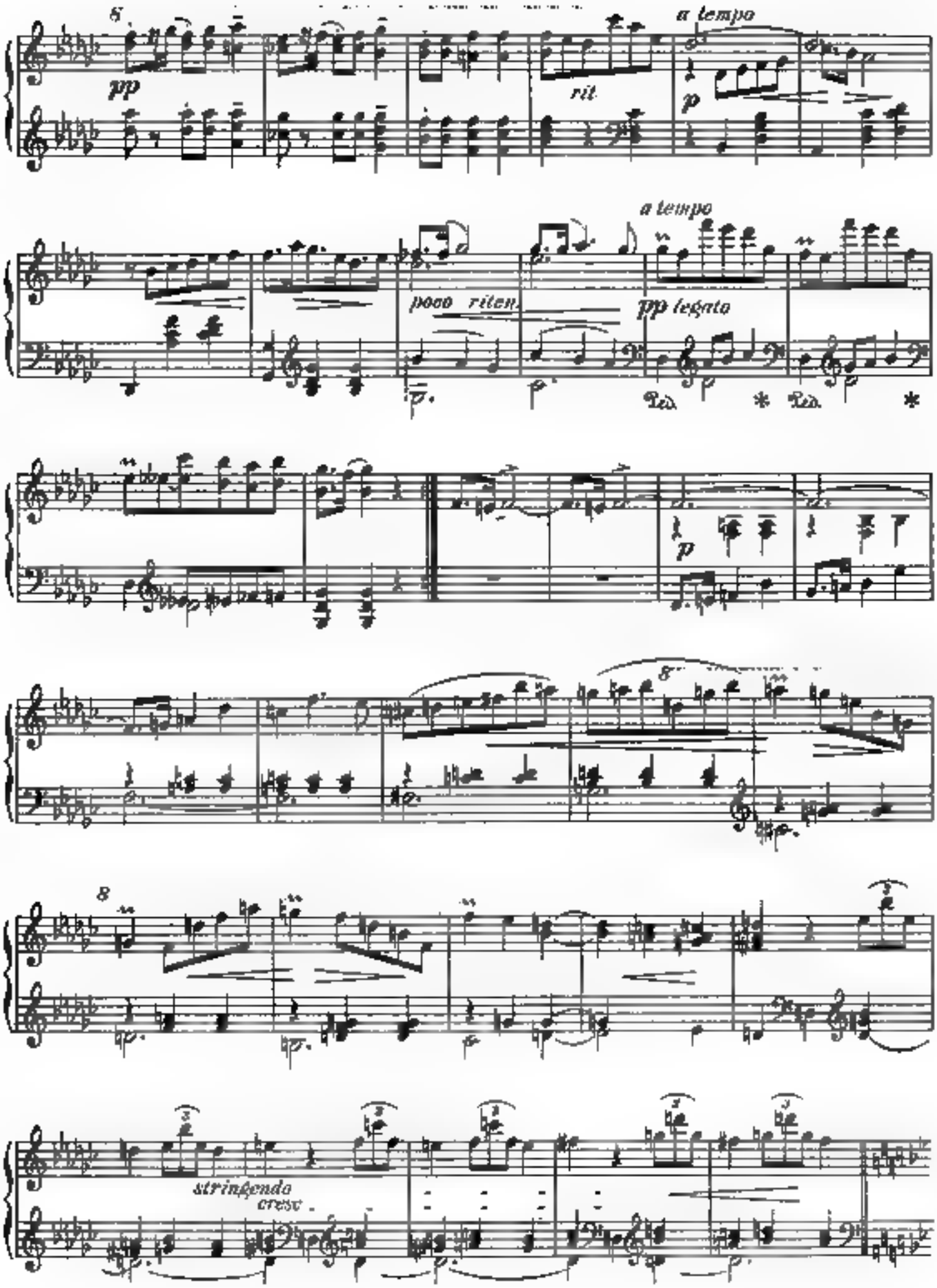
Musik-Beilage
zu
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

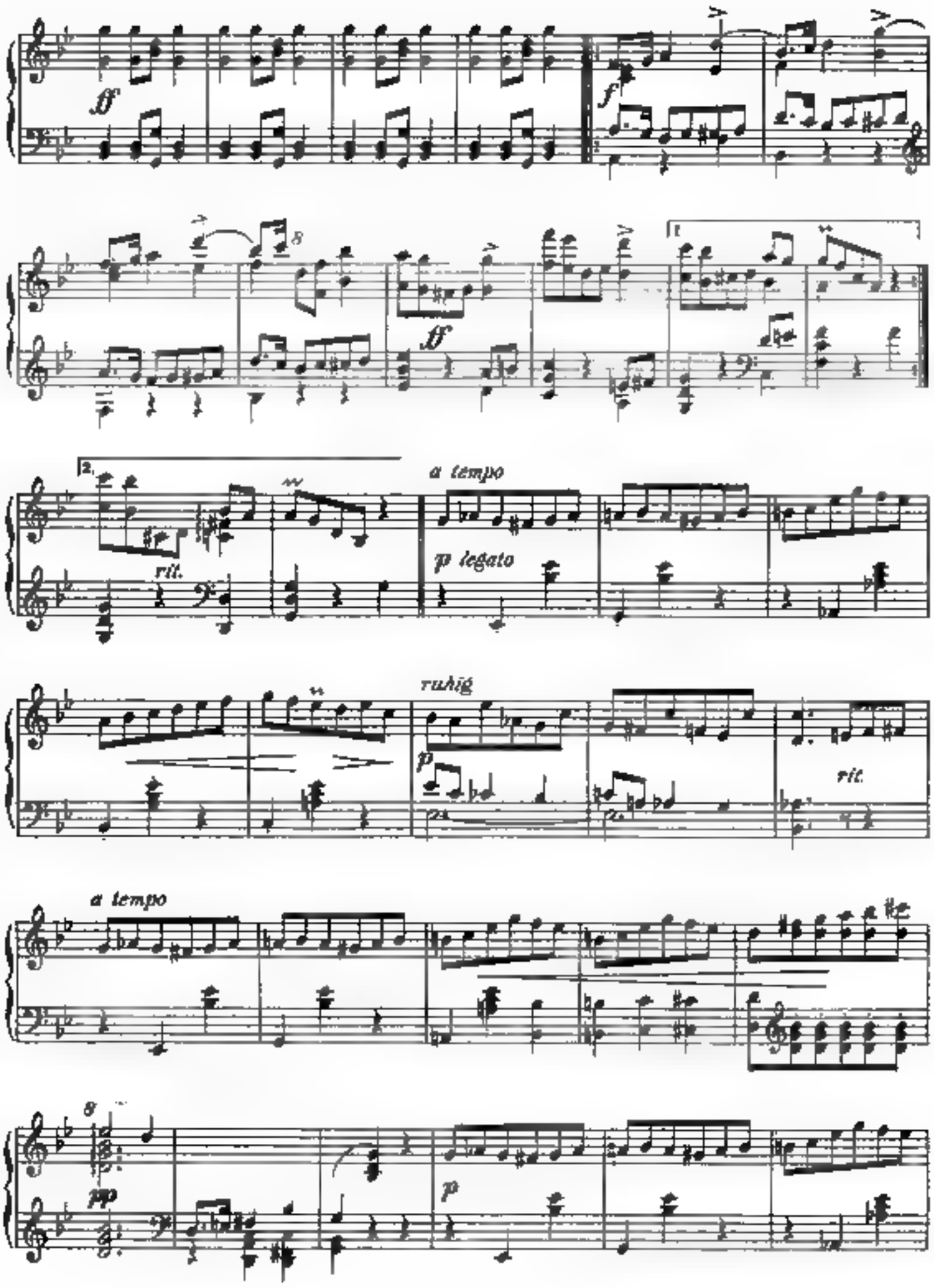
Mazurka.

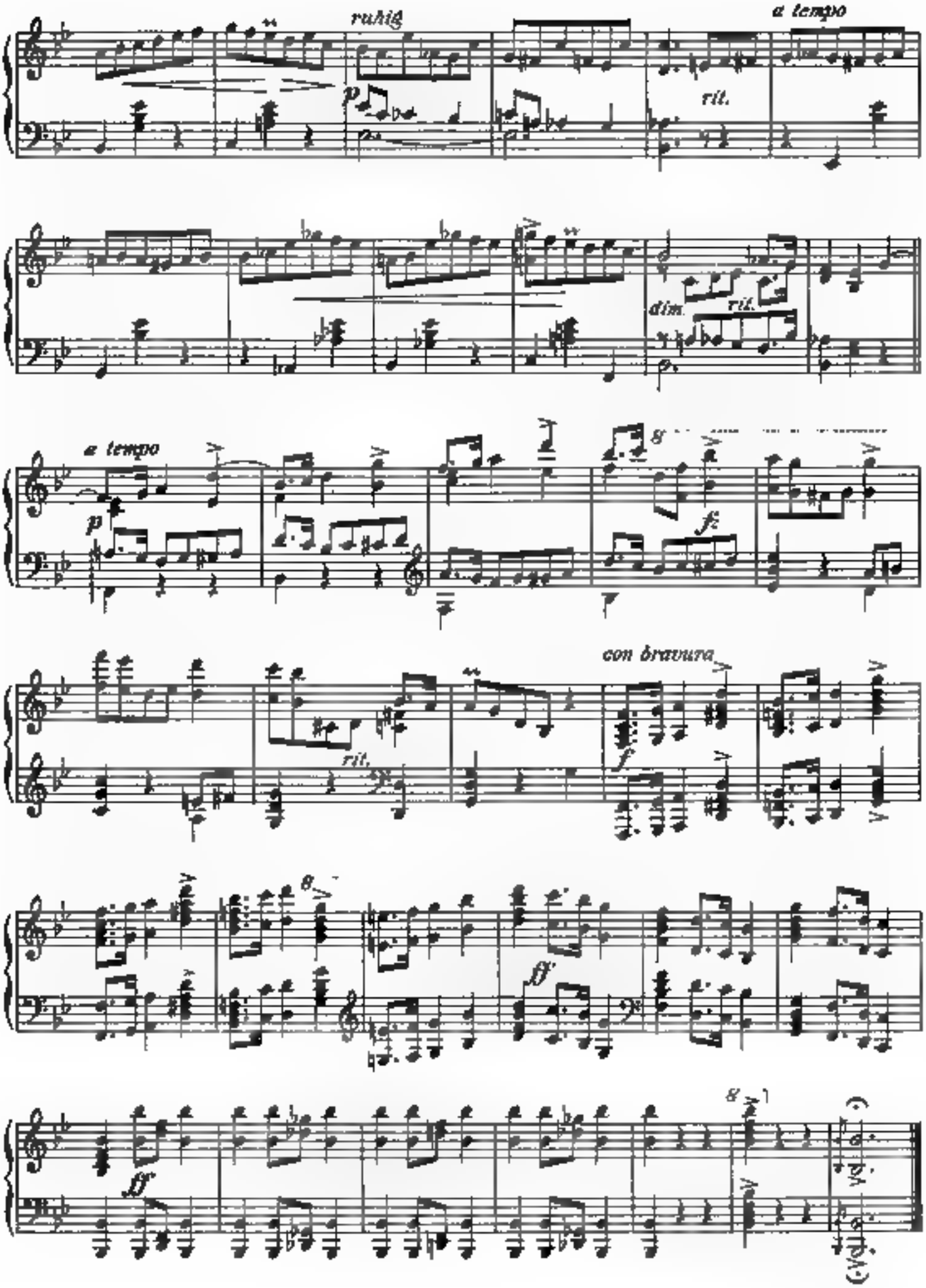
Eduard Goetze, Op. 5




legato
p dolce
ruhig
a tempo
rit
dim.
rit.
a tempo
p
f
Trio.
mf
p
p


8
pp
rit
a tempo
p
poco riten
a tempo
pp legato
Ped. * Ped. *
p
8
8
stringendo
cresc.


ff
f
ff
1.
2.
rit.
a tempo
p legato
ruhig
p
rit.
a tempo
pp
p

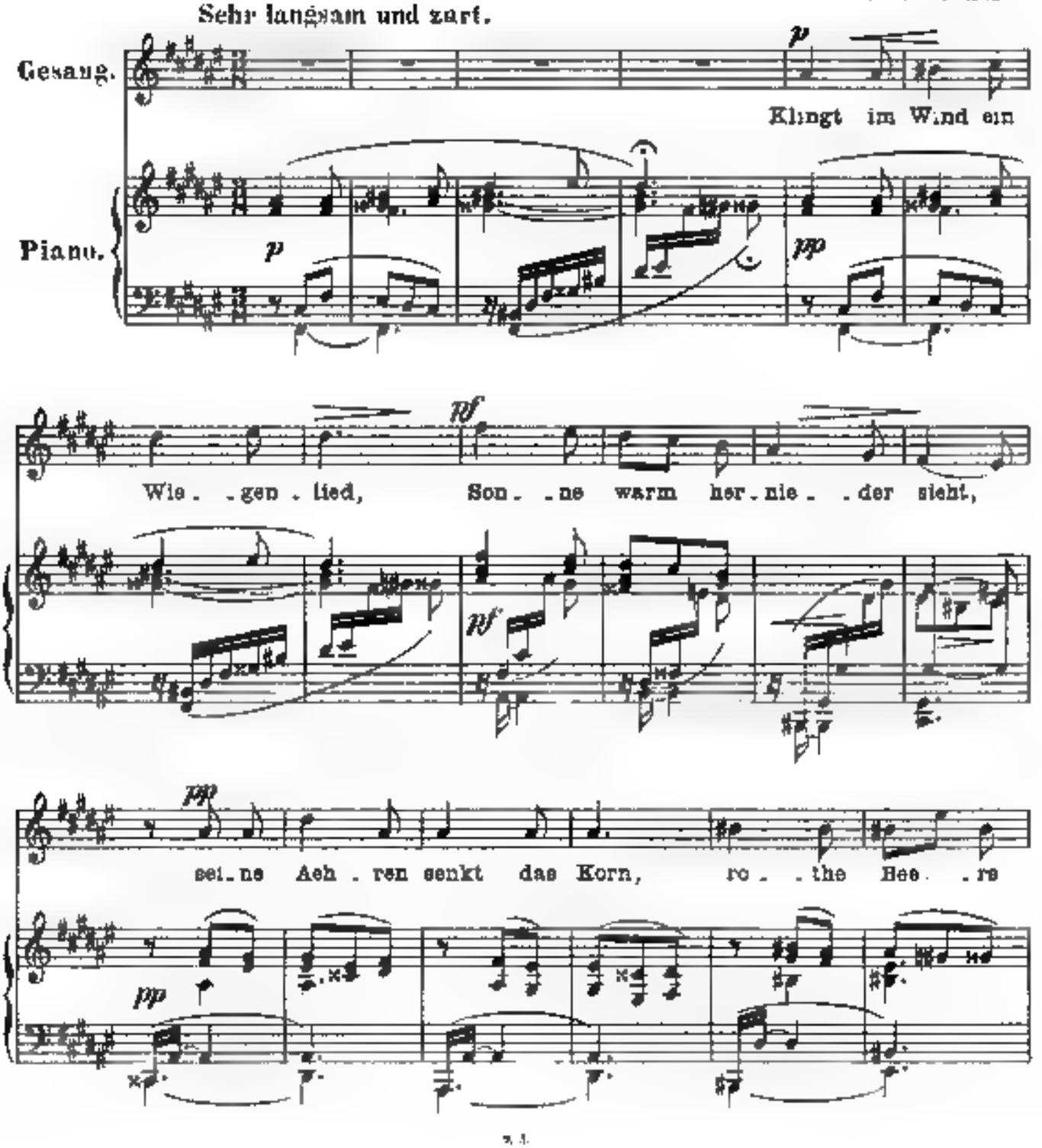

ruhig
a tempo
rit.
dim.
rit.
a tempo
p
fz
con bravura
rit.
f
ff
ff
8va

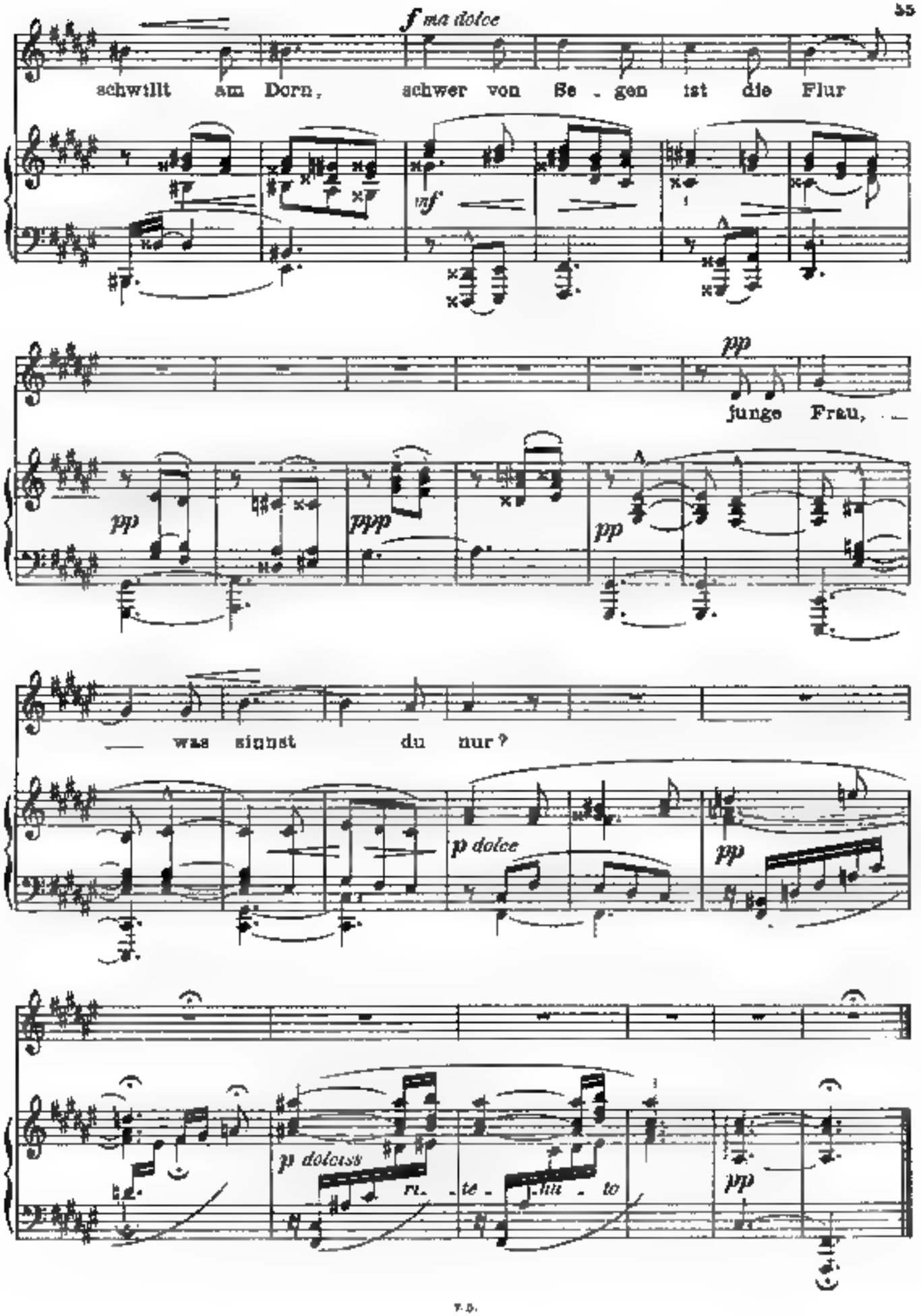
Juli.

Gedicht von Th. Storm.

K Heubner

Sehr langsam und zart.




f ma dolce
schwillt am Dorn, schwer von Se - gen ist die Flur
inf
pp
junge Frau,
pp
ppp
pp
was sinnst du nur?
p dolce
pp
p dolciss
ri - te - nu - to
pp

Befiehl du deine Wege.

Dr. J. G. Herzog

Einleitung.

Orgel. *mp* *Man.* *Ped.*

Choral.[1]

Mel. 14xx.

Be-fiehl du dei-ne We-ge und was dein Her-ze kränkt der al-ler treusten Pfle-ge den, der den Himmel lenkt; der Wol-ken, Luft und

Winden gibt We-ge Lauf u. Bahn, der wird auch We-ge fin-den, da dein Fuss gehen kann.

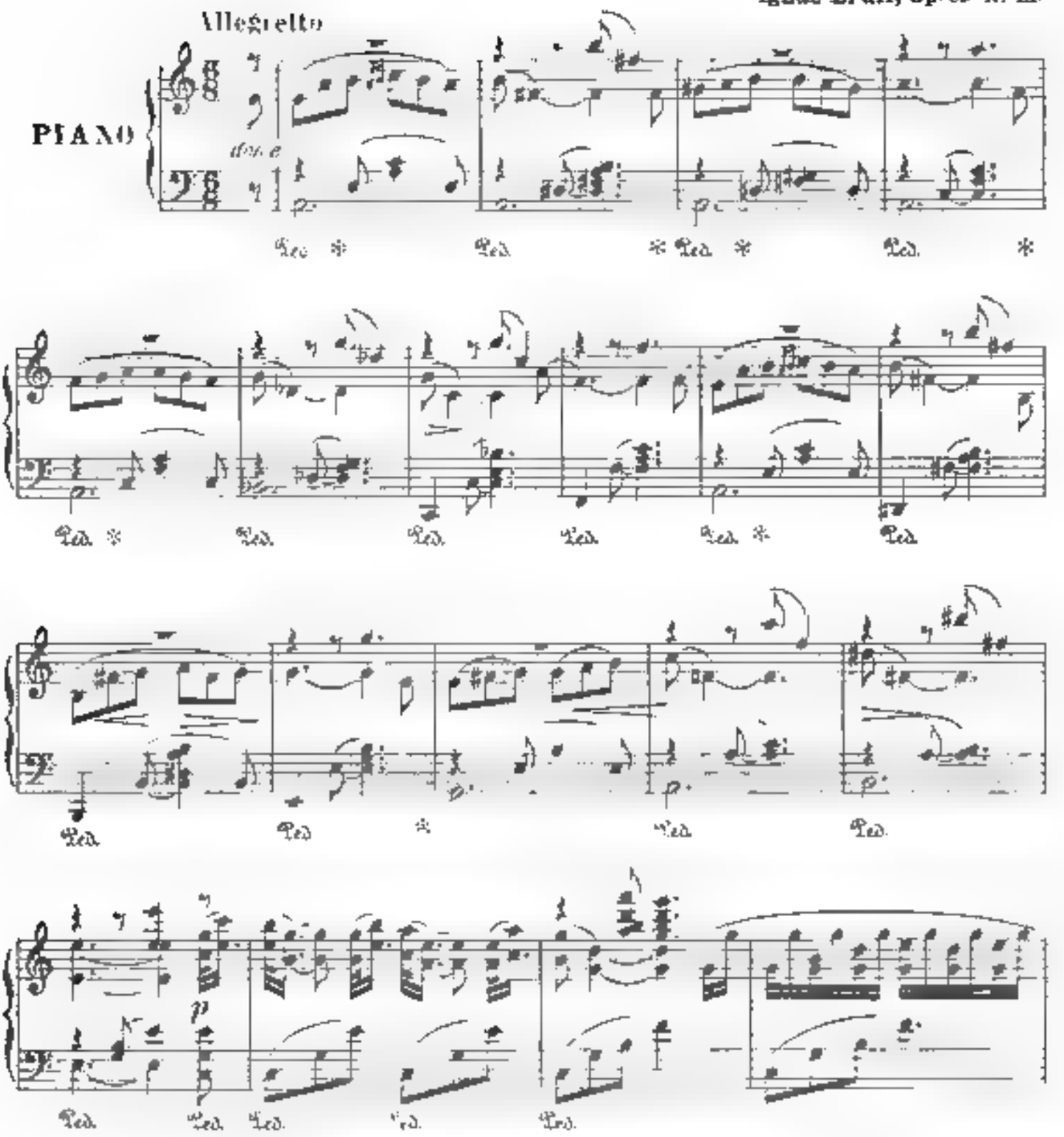
Strophenzwischenspiele: a b **Schluss.**

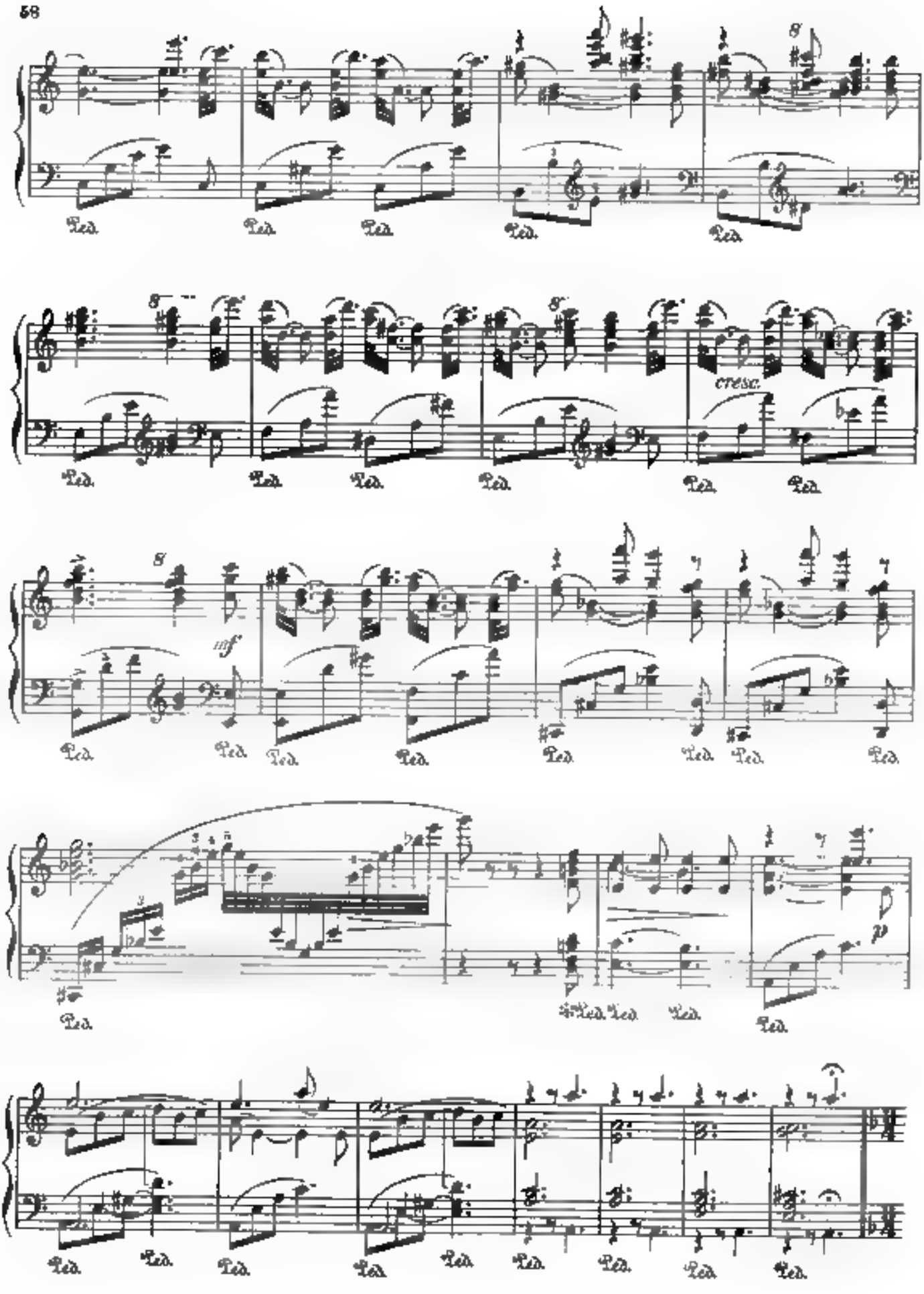
[1] Ursprünglich ohne Taktstriche

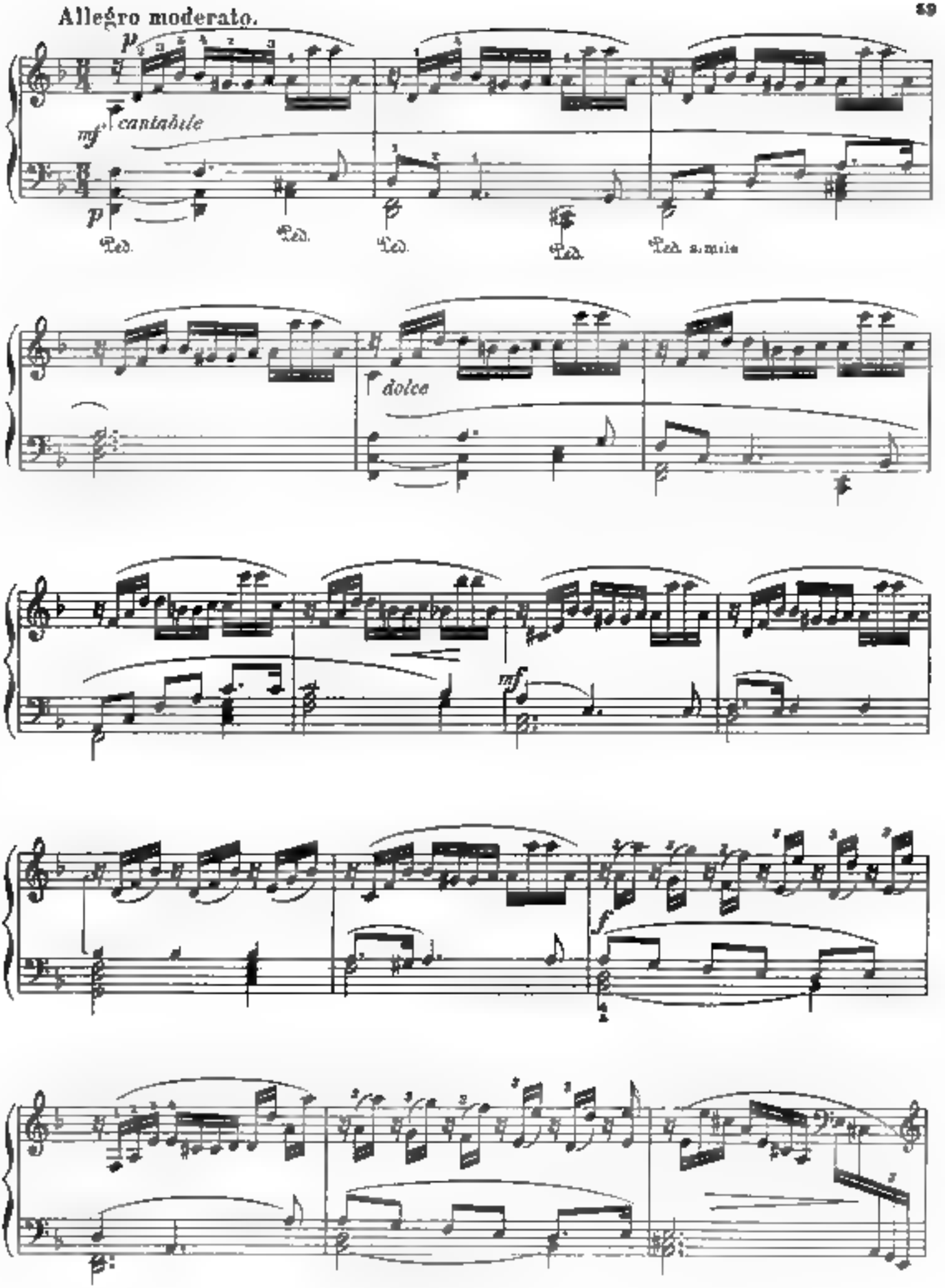
Musikbeilage
zu
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza

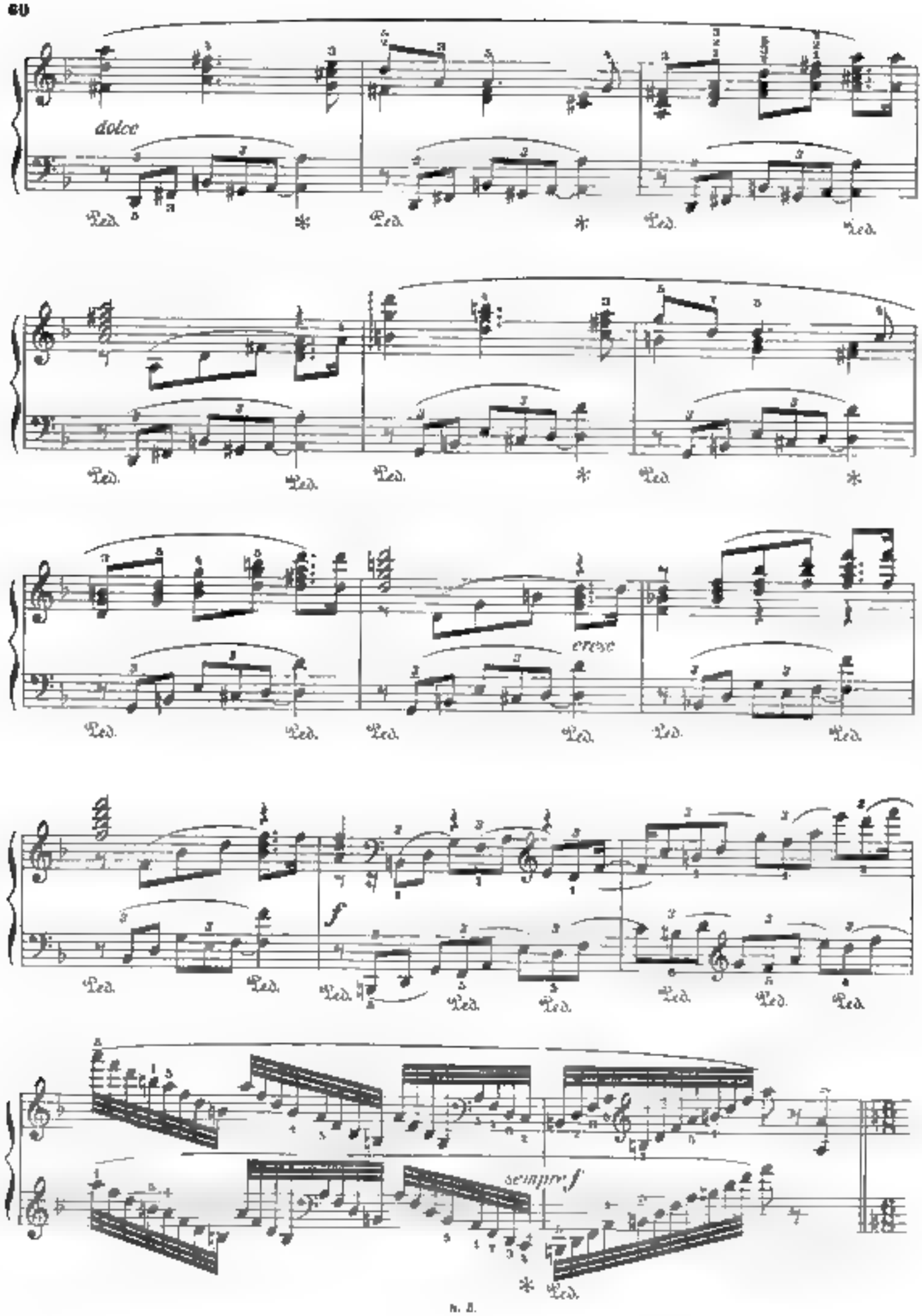
Barcarolle.

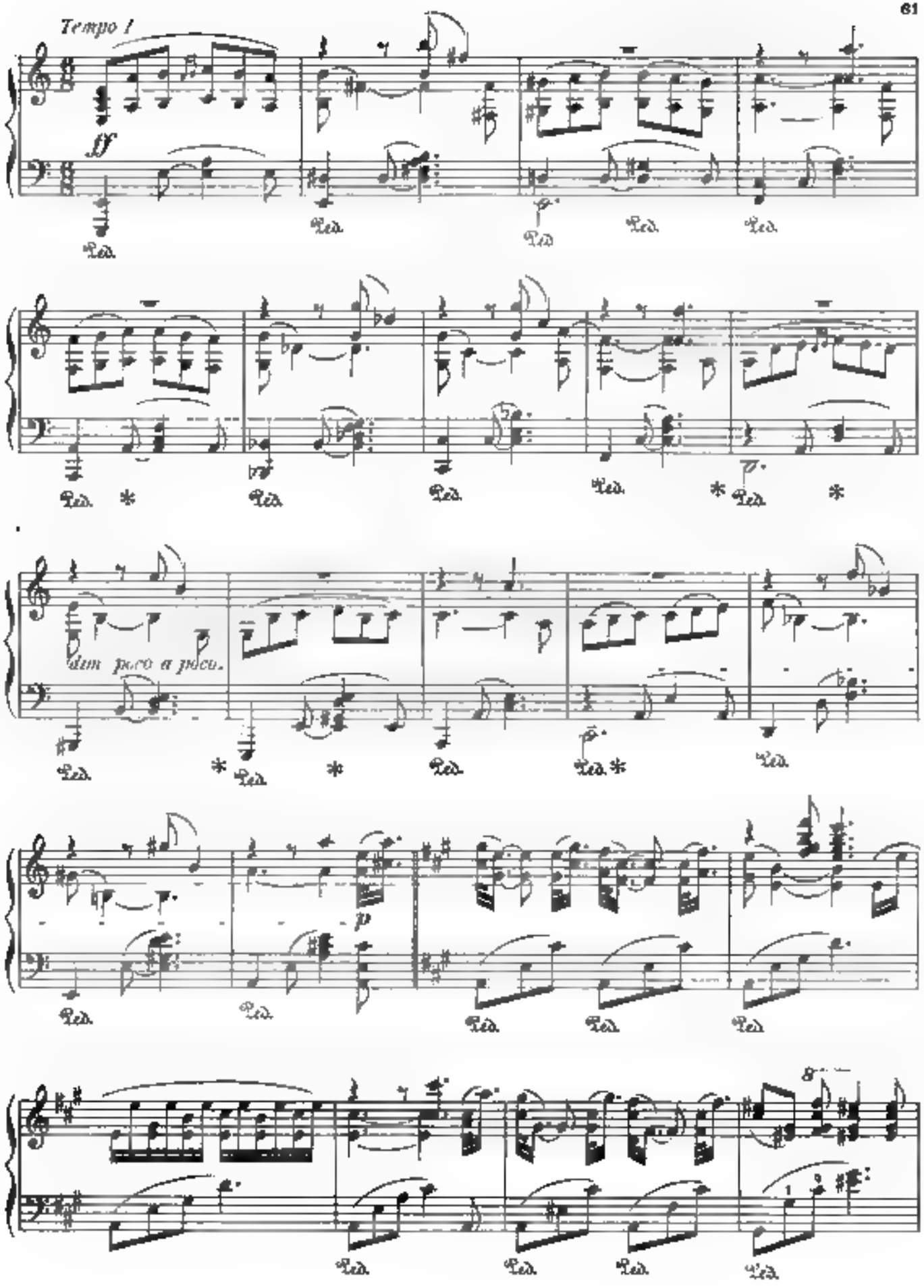
Ignaz Brüll, Op. 69 № III.

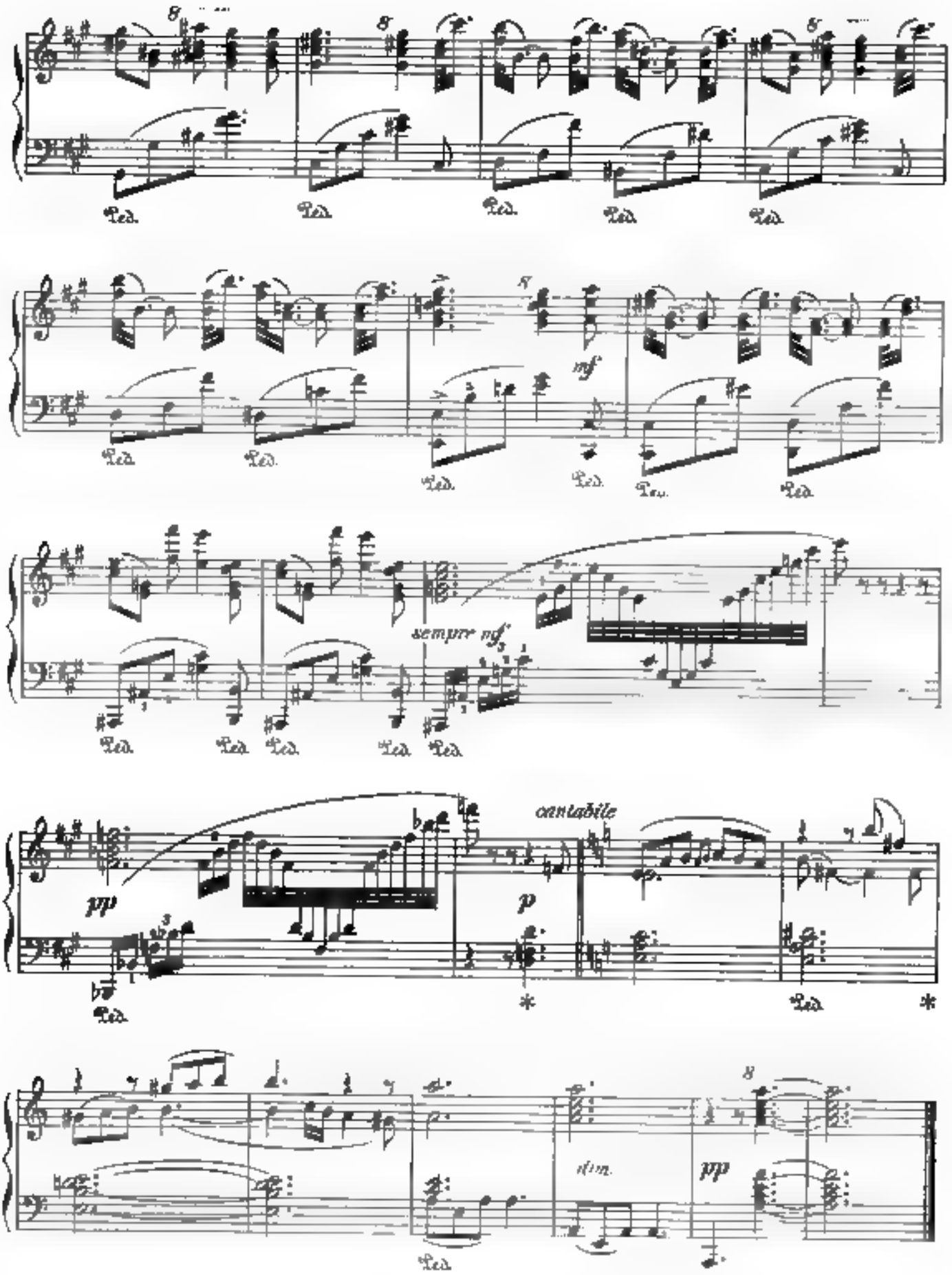



8
Ped.
cresc.
mf
p


Allegro moderato.
p
mf cantabile
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped. simile
dolce
mf
f


dolce
Ped.
cresc
f
sempre f


Tempo I
ff
Ped.
dim. poco a poco.
p
8

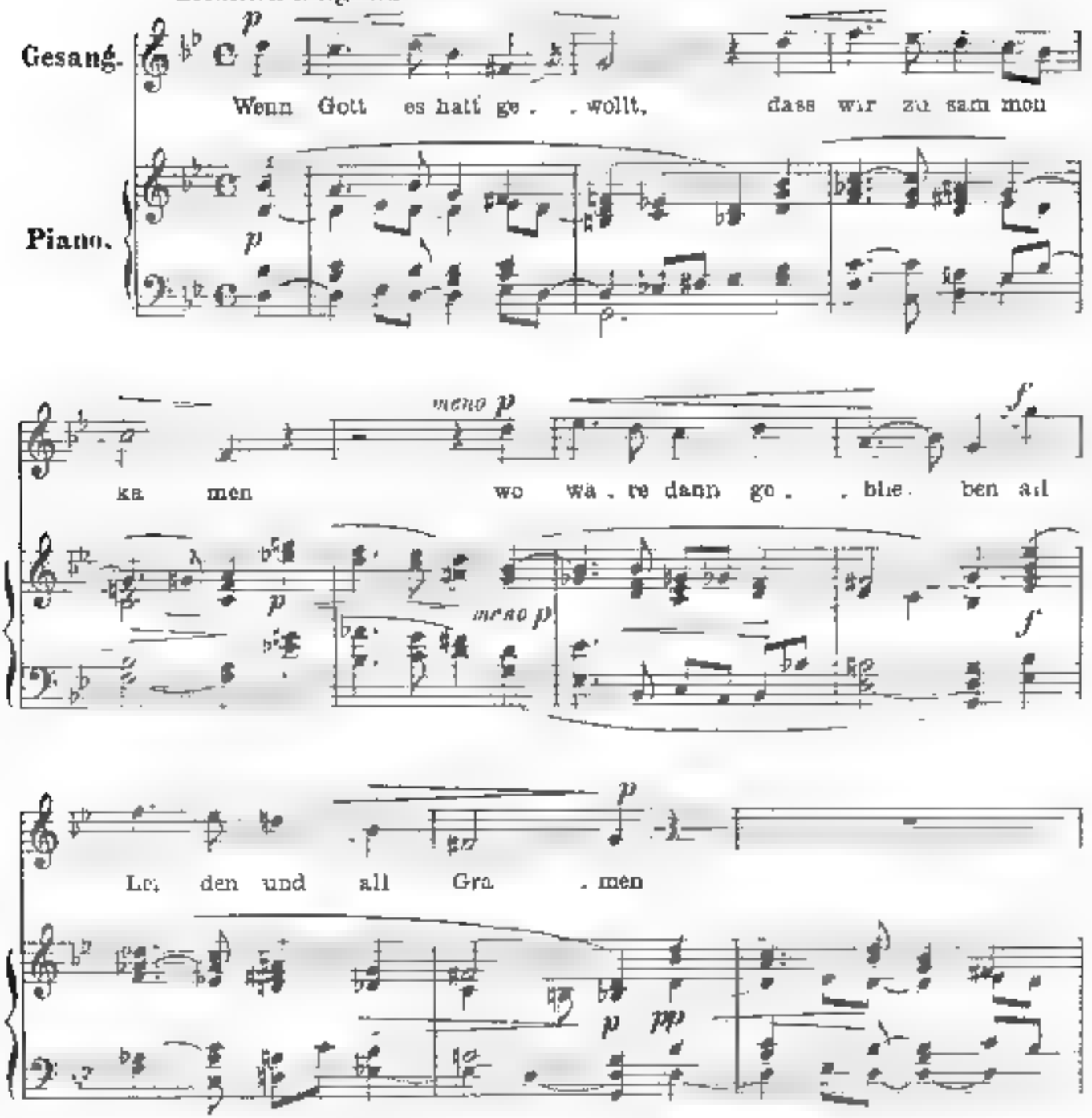

8
Ped.
mf
sempre mf
cantabile
pp
p
dim.
pp

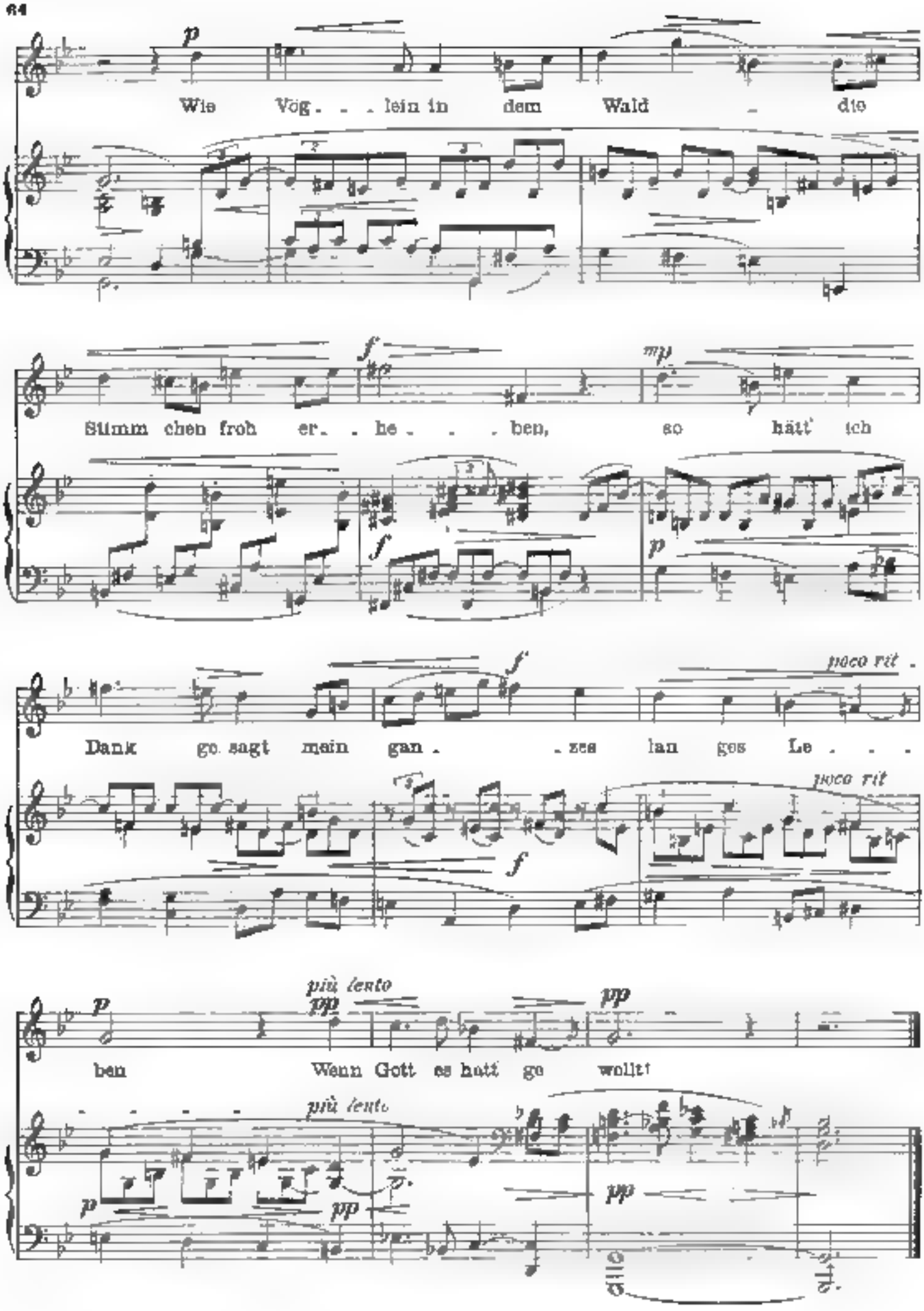
Volkslied.

(Marie Itzerott.)

Max Reger.

Ziemlich langsam.

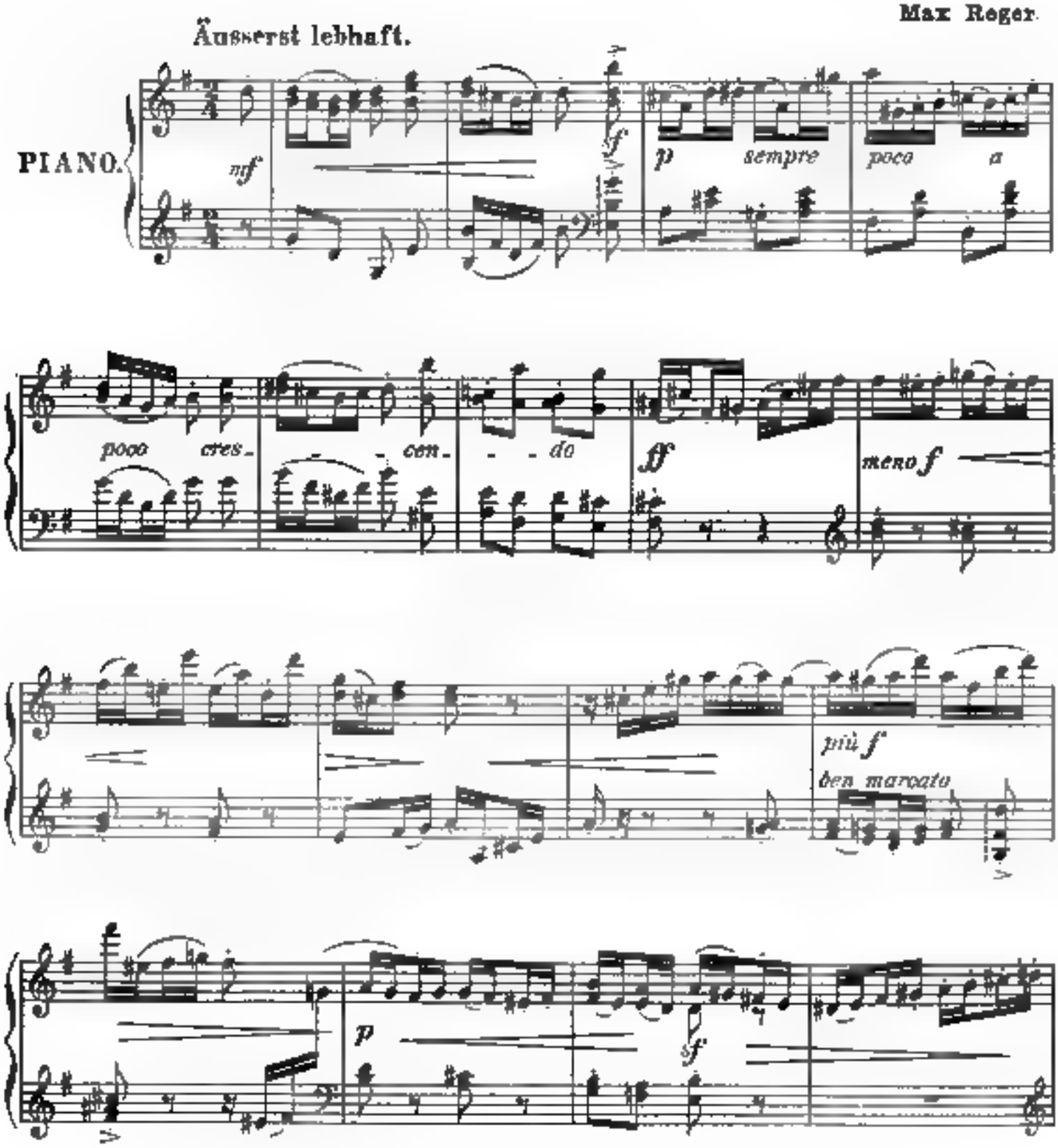


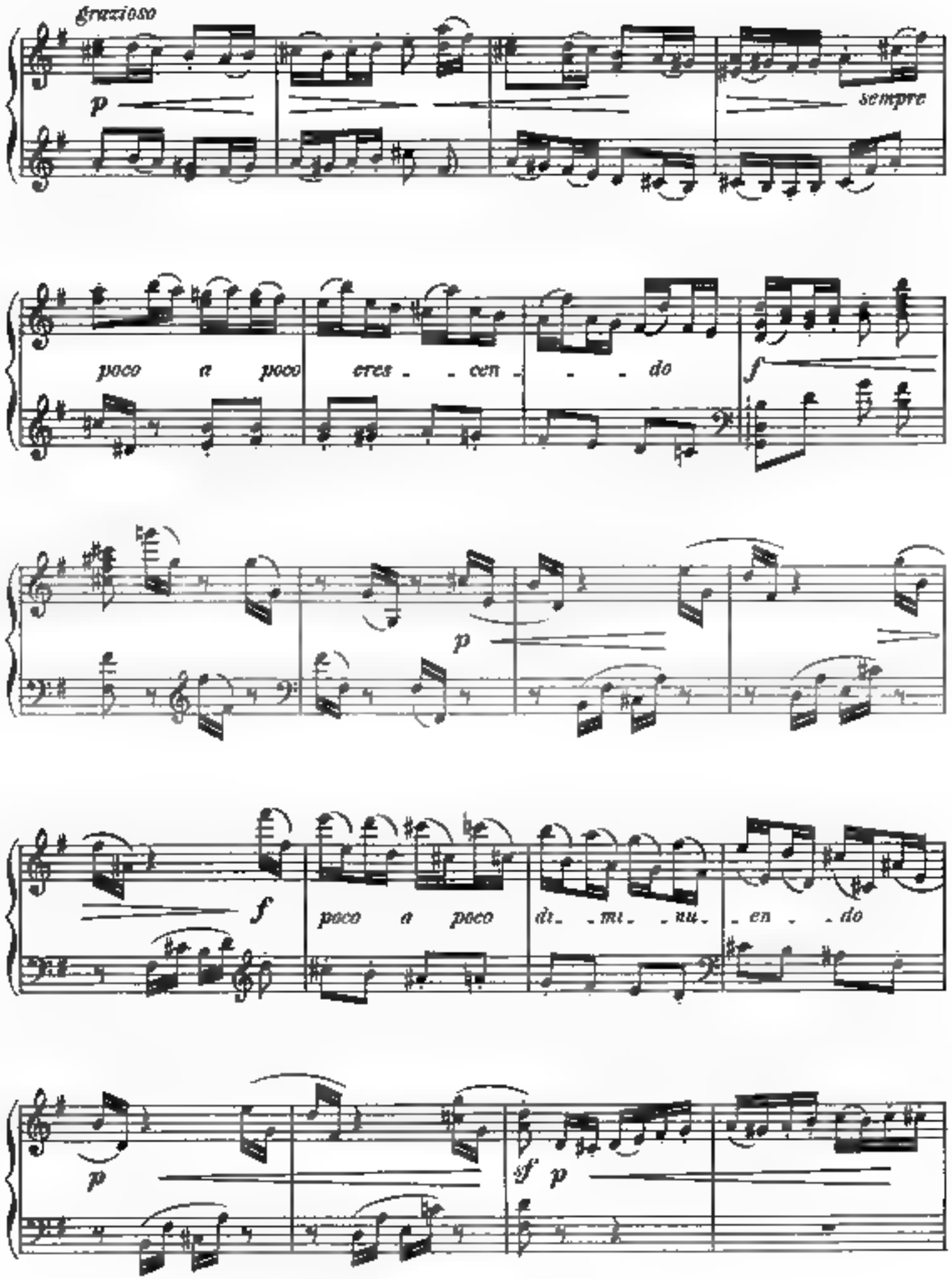

p
Wie Vög. . . lein in dem Wald die
f
mp
Stimm chen froh er. . he. . . ben, so hätt' ich
f
p
poco rit.
Dank go sagt main gan. . zes lan ges Le. . .
poco rit
f
più lento
pp
p
ben Wenn Gott es hatt go wollt'
più lento
p
pp
pp
dim.

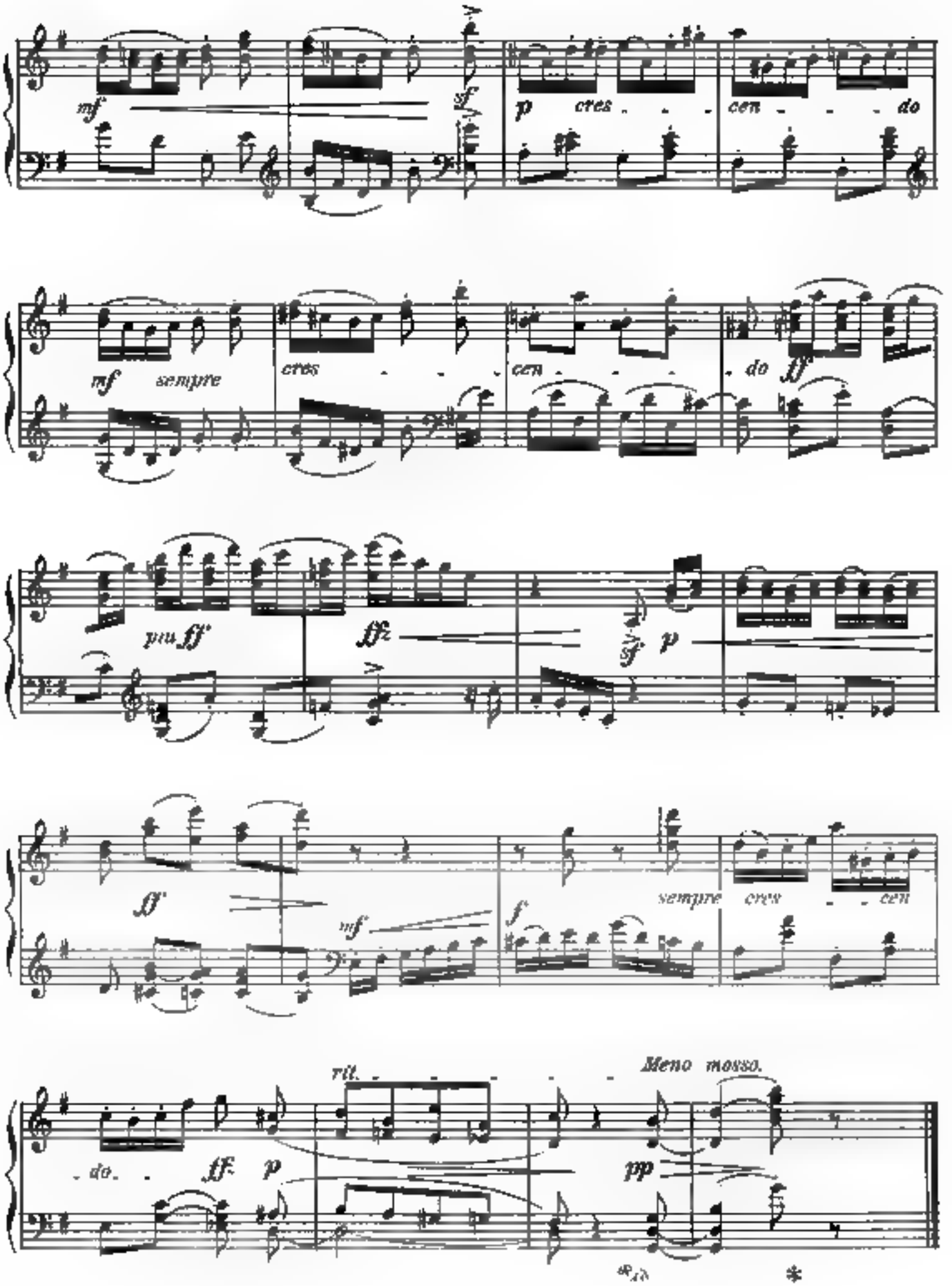
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Humoreske.

Max Reger.




grazioso
p
sempre
poco a poco cres - - cen - - - do
f
p
f
poco a poco di - mi - nu - en - do
p
sf p

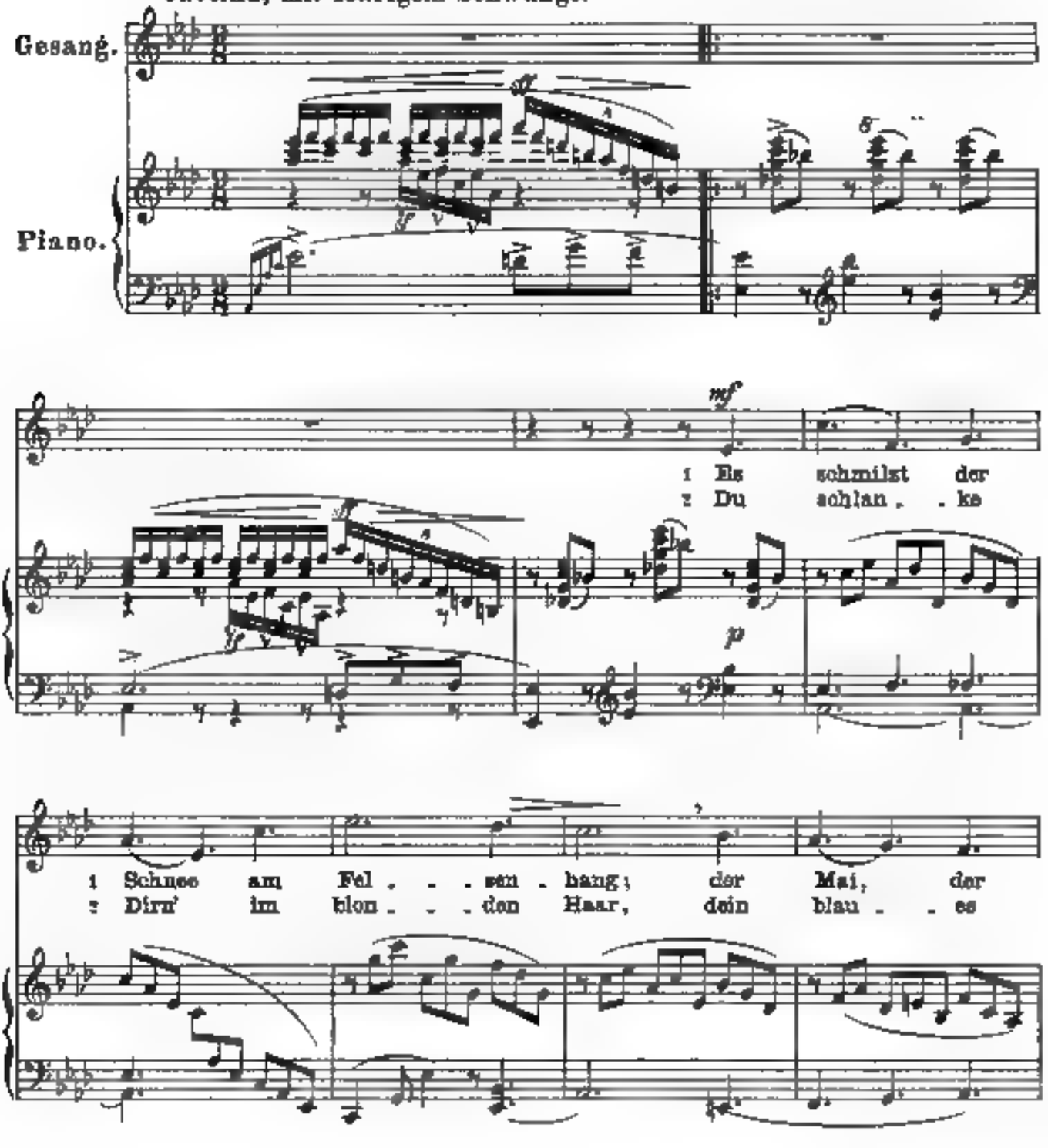

mf
sf
p cres
cen do
mf sempre
cres
cen
do ff
più ff
ff
sf p
ff
mf
f
sempre cres
cen
do.
ff p
rit.
Meno mosso.
pp

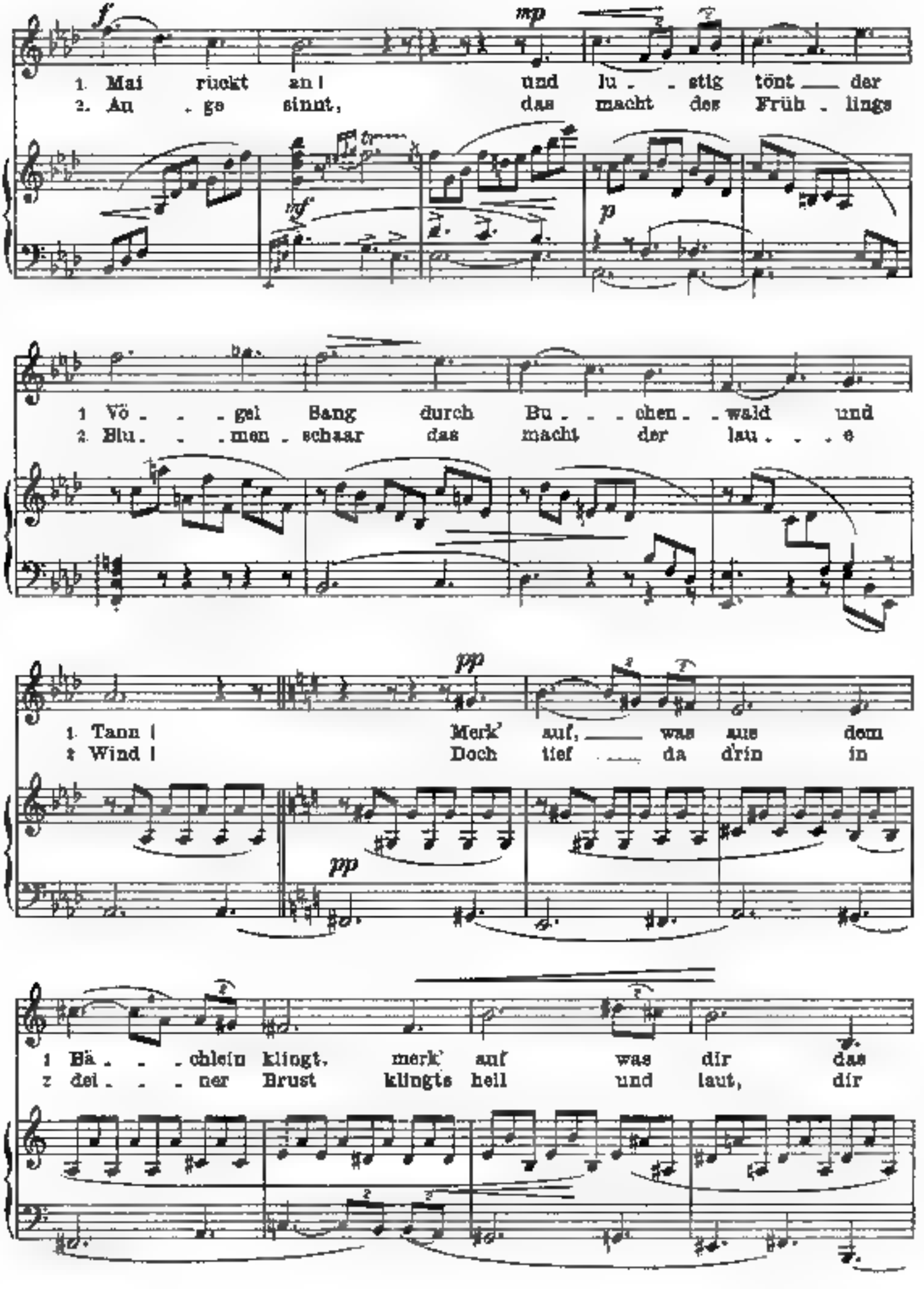
Der Lenz ist da!

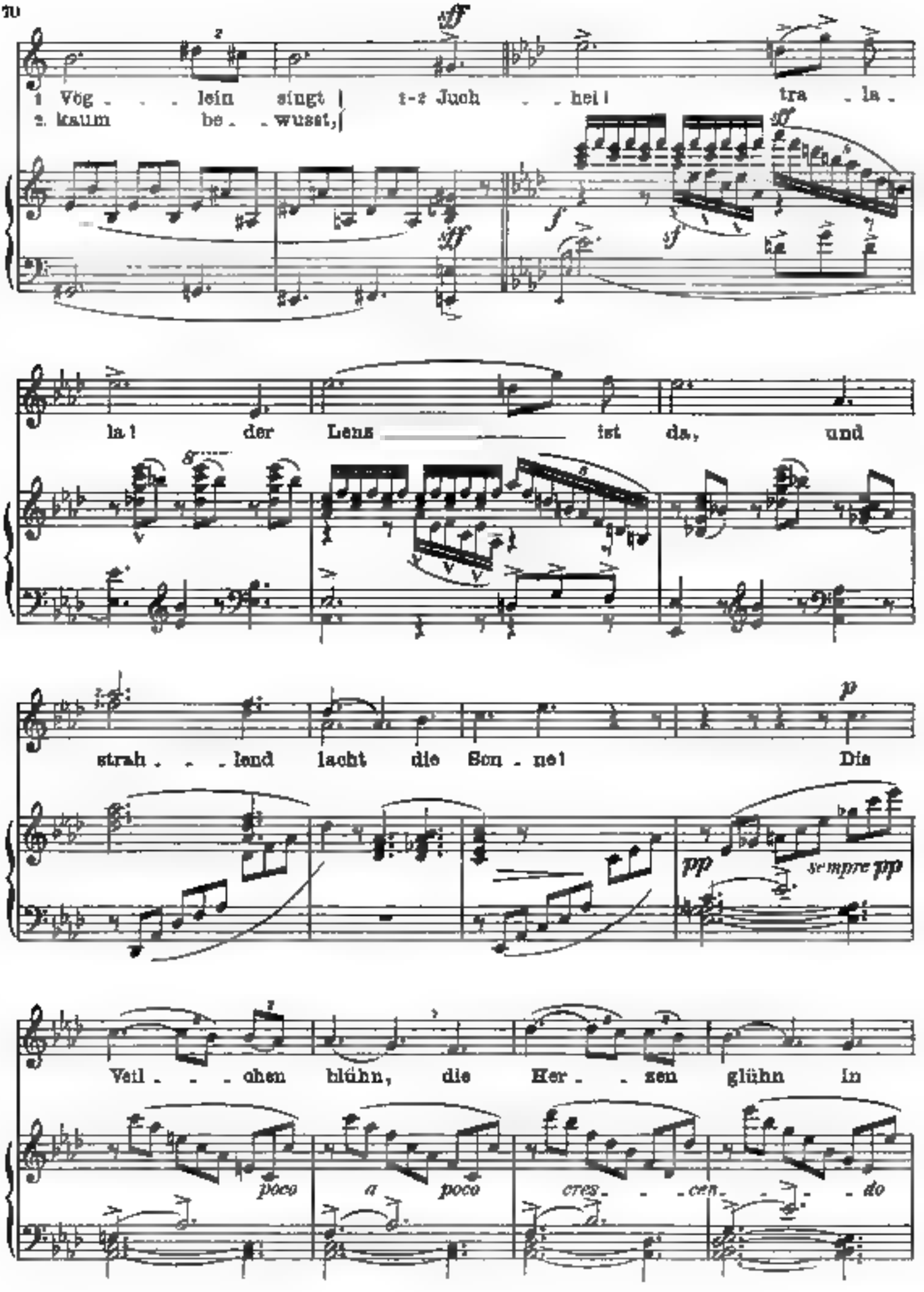
(R. Schmidt.)

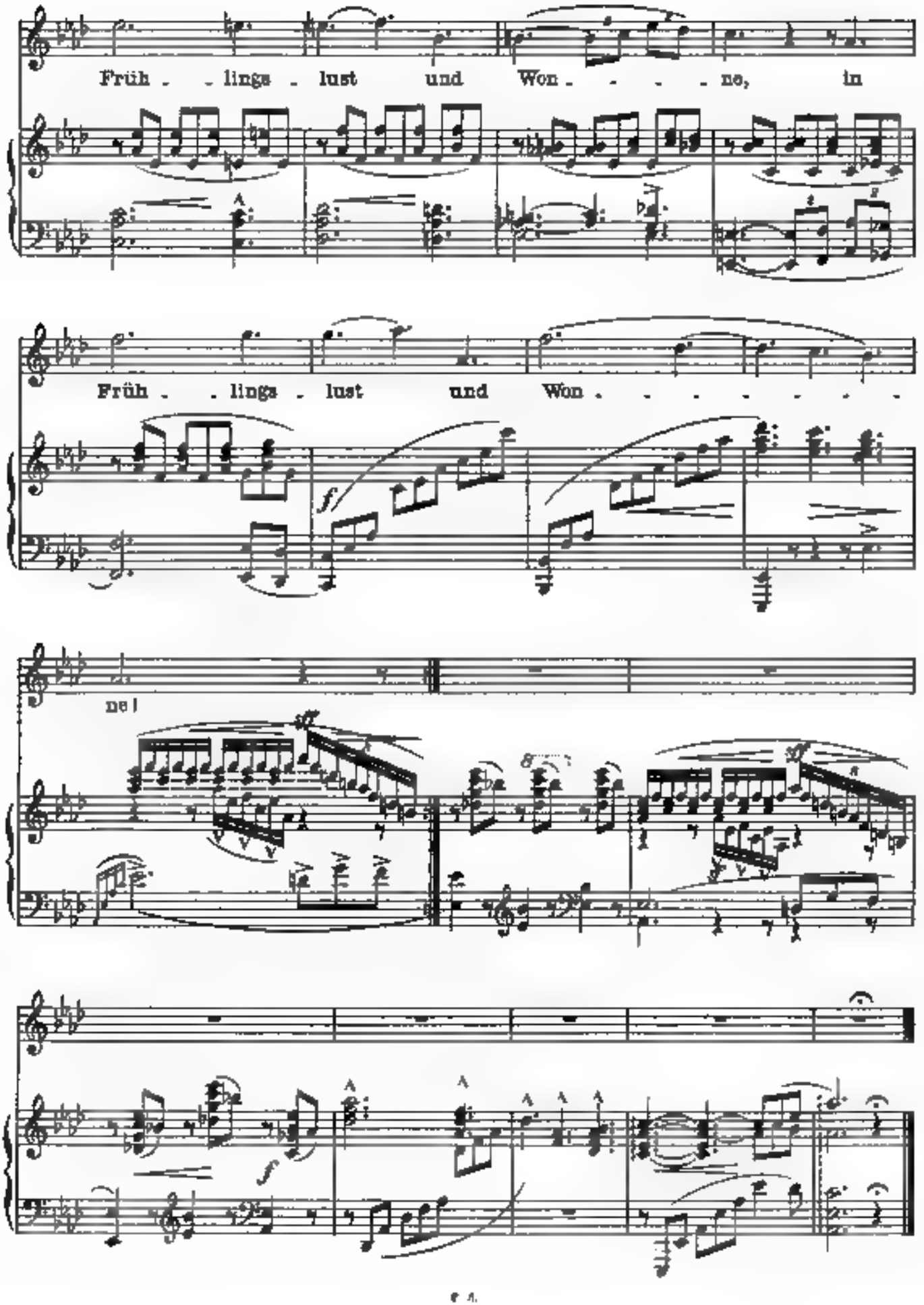
Konrad Heubner.

Jubelnd, mit feurigem Schwunge.




1. Mai rückt an! und lu - stig tönt der
2. An - ge sinnt, das macht des Früh - lings
1 Vö - - gel Bang durch Bu - - chen - wald und
2 Blu - - men - schaar das macht der lau - - e
1. Tann! Merk' auf, was aus dem
2 Wind! Doch tief da drin in
1 Bä - - chlein klingt, merk' auf was dir das
2 bei - - ner Brust klingts hell und laut, dir


1. Vög - - - lein singt | 1-2 Juch - - hei! tra - la -
2. kaum be - - wusst,
la! der Lenz ist da, und
strah - - - lend lacht die Son - ne! Die
pp sempre pp
Veil - - - chen blühn, die Her - - zen glühn in
poco a poco cres - - cen - - - do

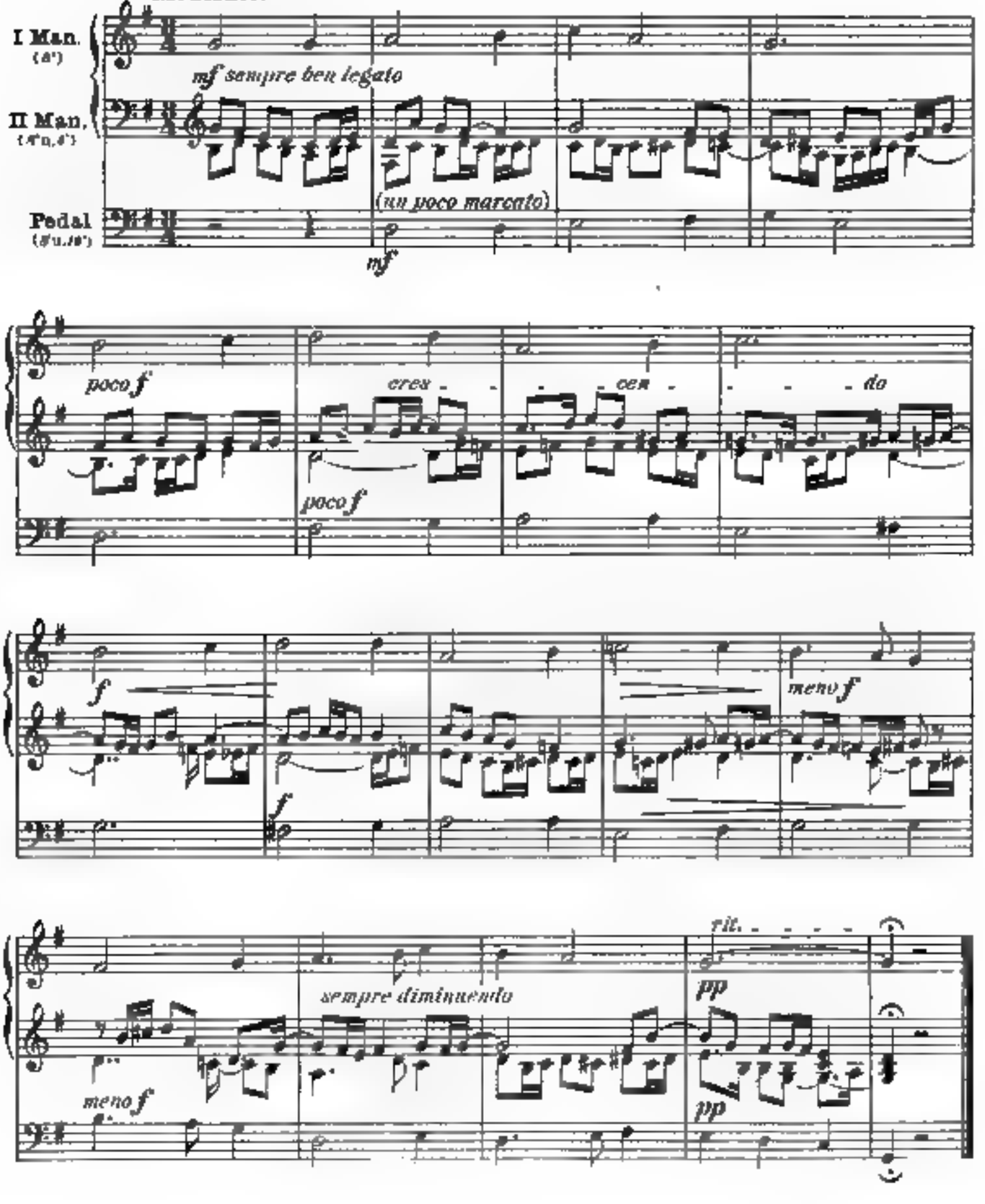

Früh - - lings - lust und Won - - - - ne, in
Früh - - lings - lust und Won - - - - - - - -
ne!

Vorspiel für Orgel:

„Herr, nun selbst den Wagen halt."

Moderato.

Max Reger.



der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Bayer & Söhne in Langensalza.

Adagio

aus der Sonata a tre

von

Giov. Bat. Pergolesi.

Bearbeitet von
Max Hofmüller.

(♩=96). *Durchaus äusserst zart u. ausdrucksvoll.*

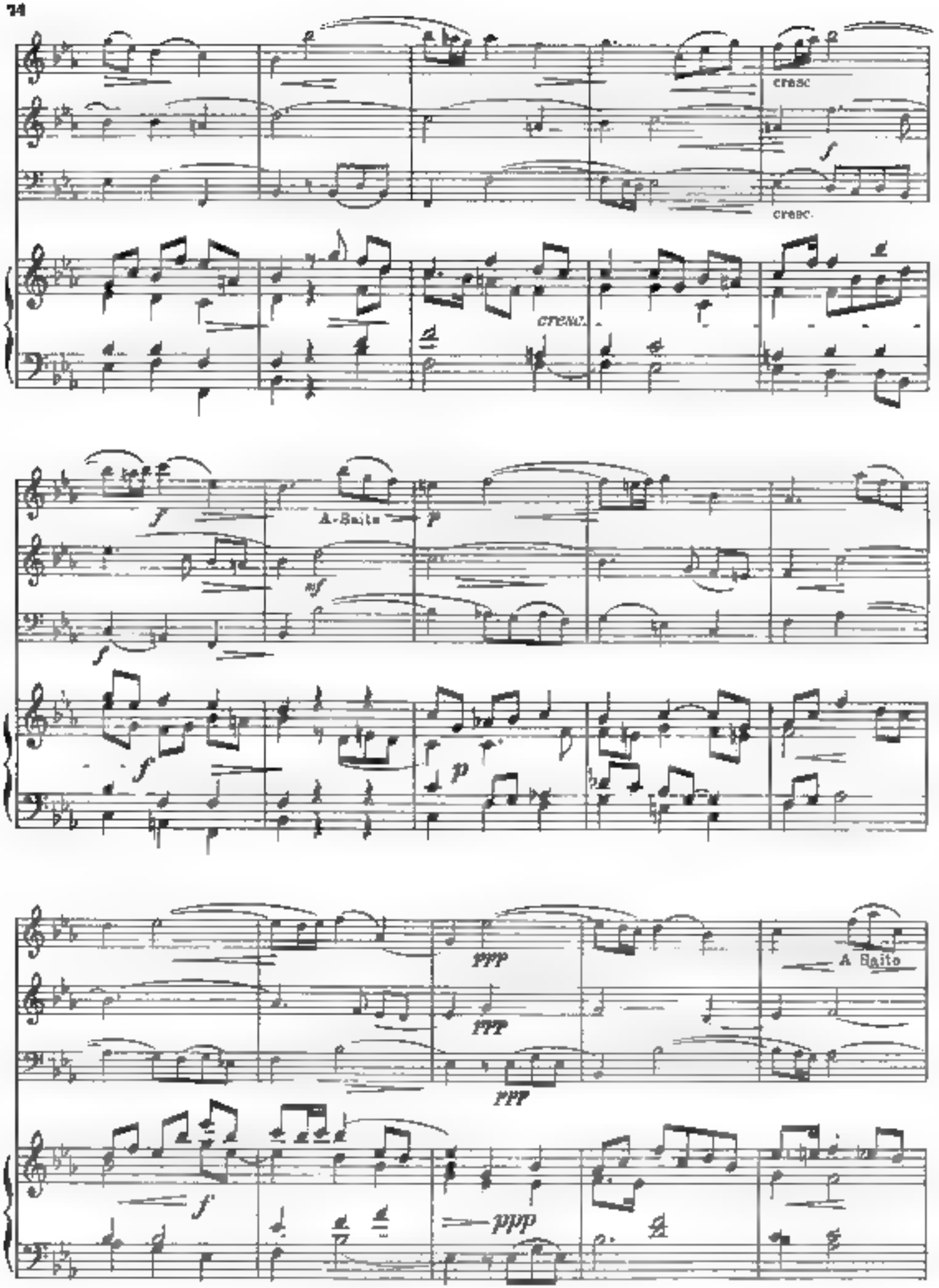
Violino I. *p con sordino*

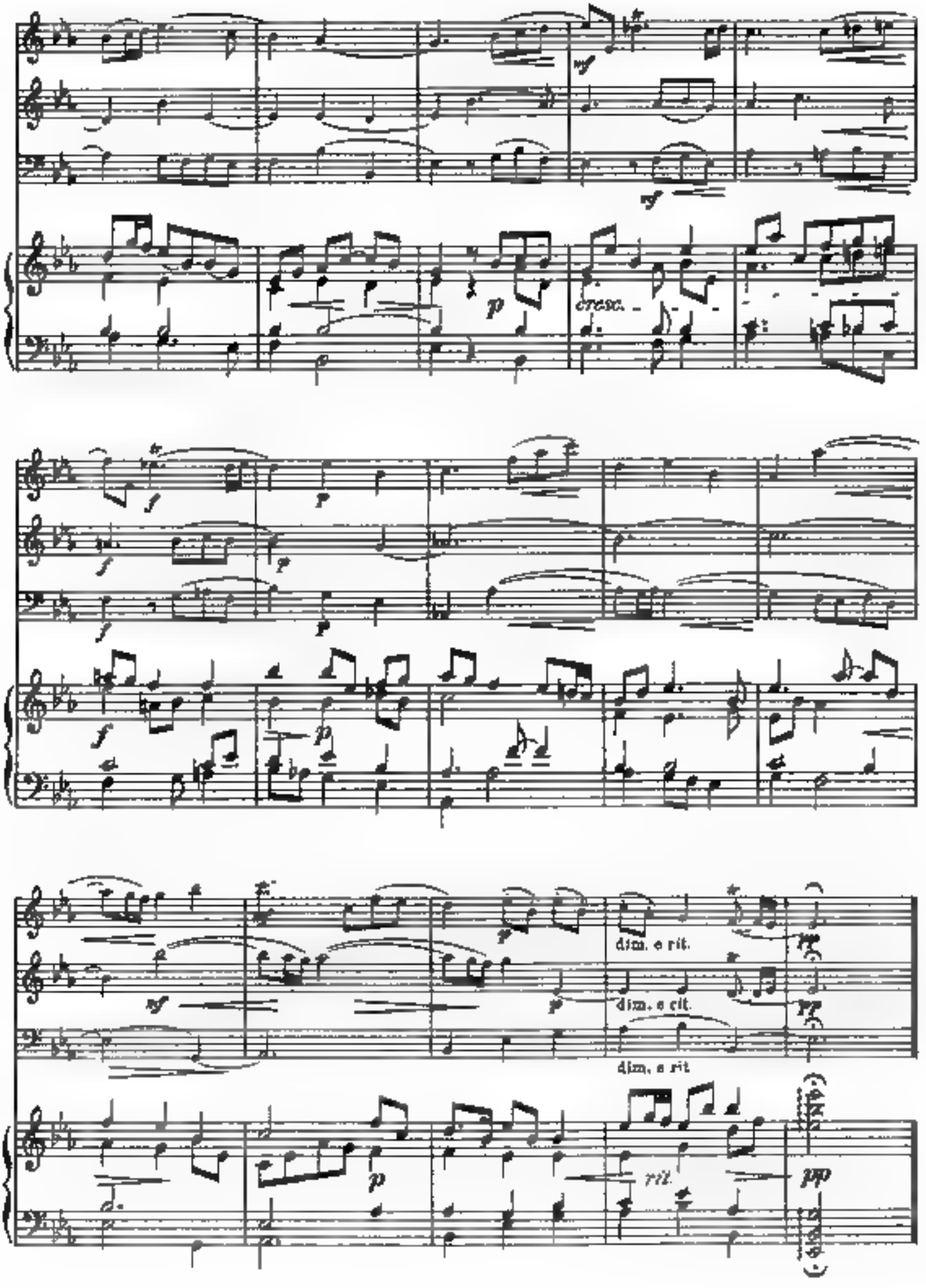
Violino II. *p con sordino*

Cello. *p con sordino*

Klavier. *dolce* *p* *sempre legato*

mf *mf* *mf*


cresc
cresc.
cresc.
A-Saito
A Saito


mf
mf
cresc.
p
f
f
f
p
p
p
p
dim. e rit.
dim. e rit.
dim. e rit.
mf
mf
p
rit.
pp

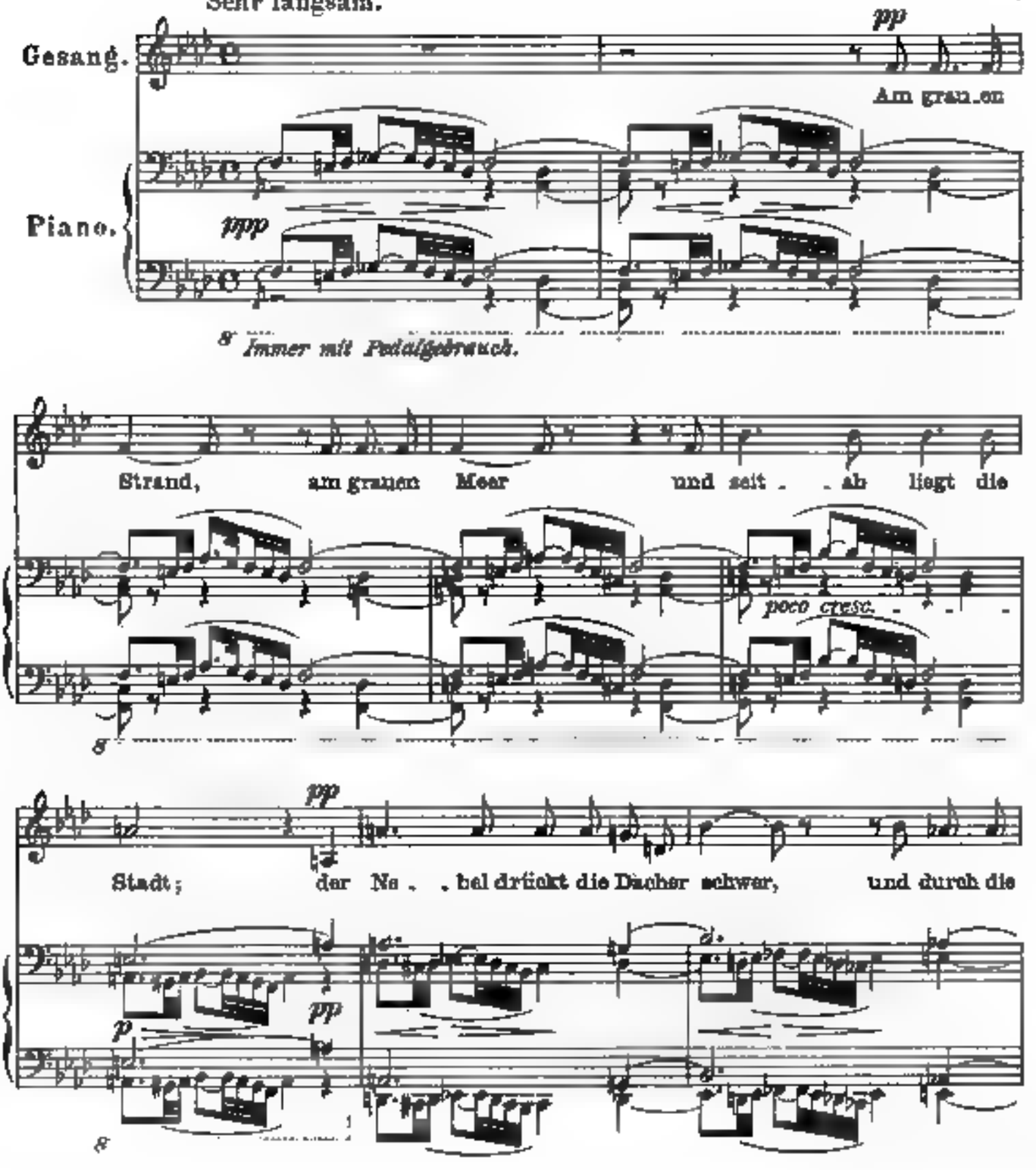
Fräulein Hedy Ottenheimer freundlichst zugeeignet.

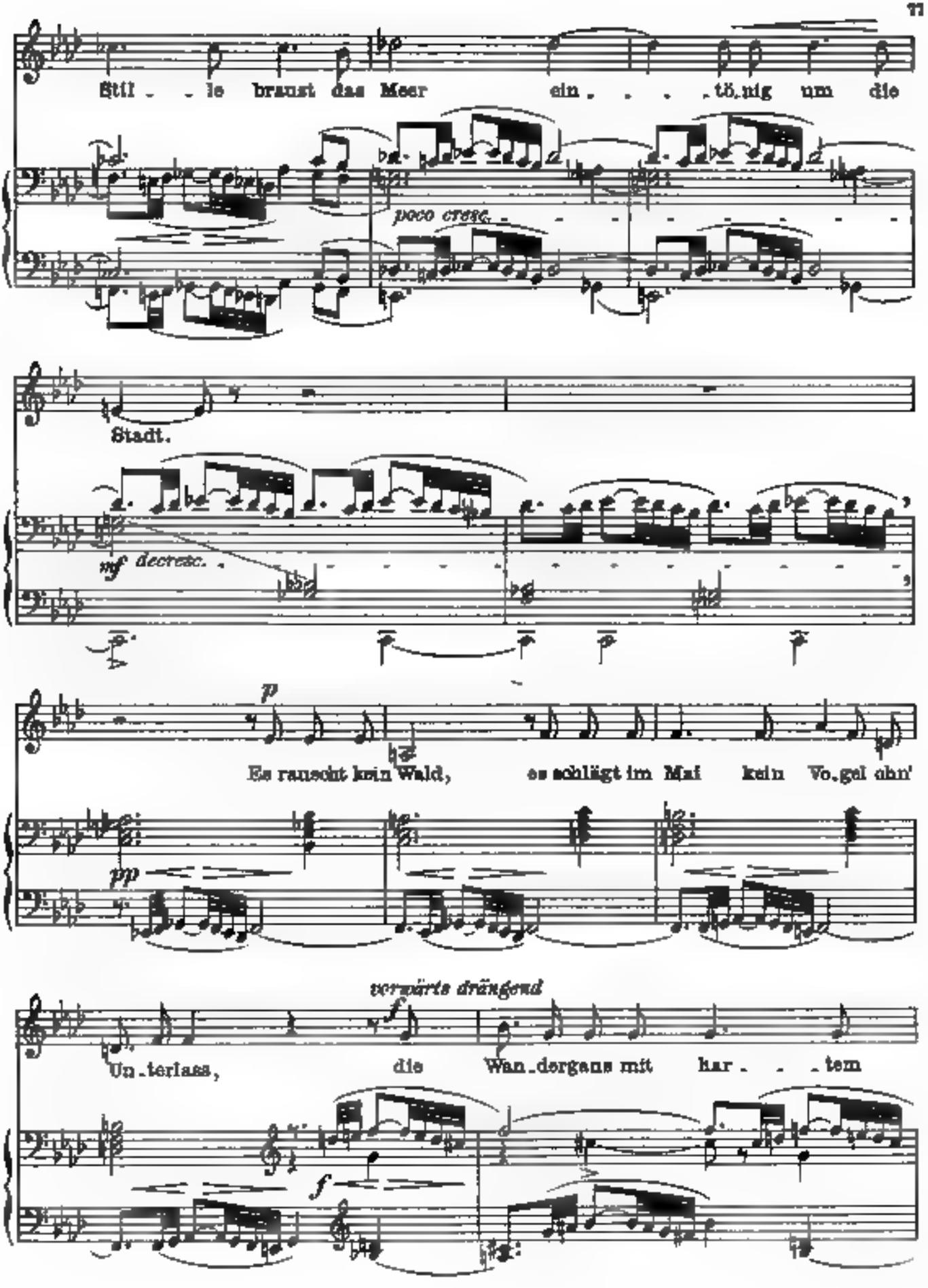
Die Stadt.

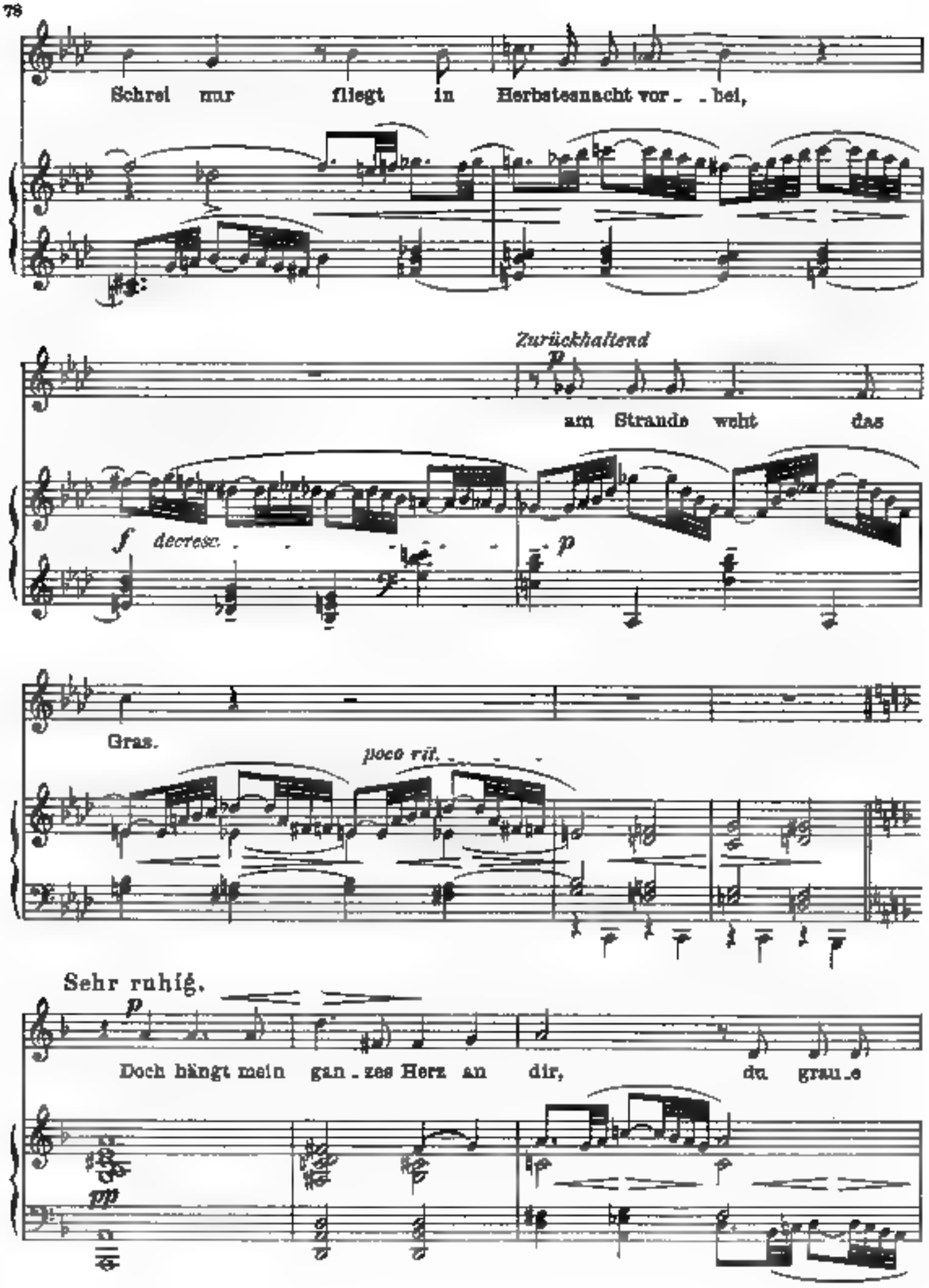
(Theodor Storm.)

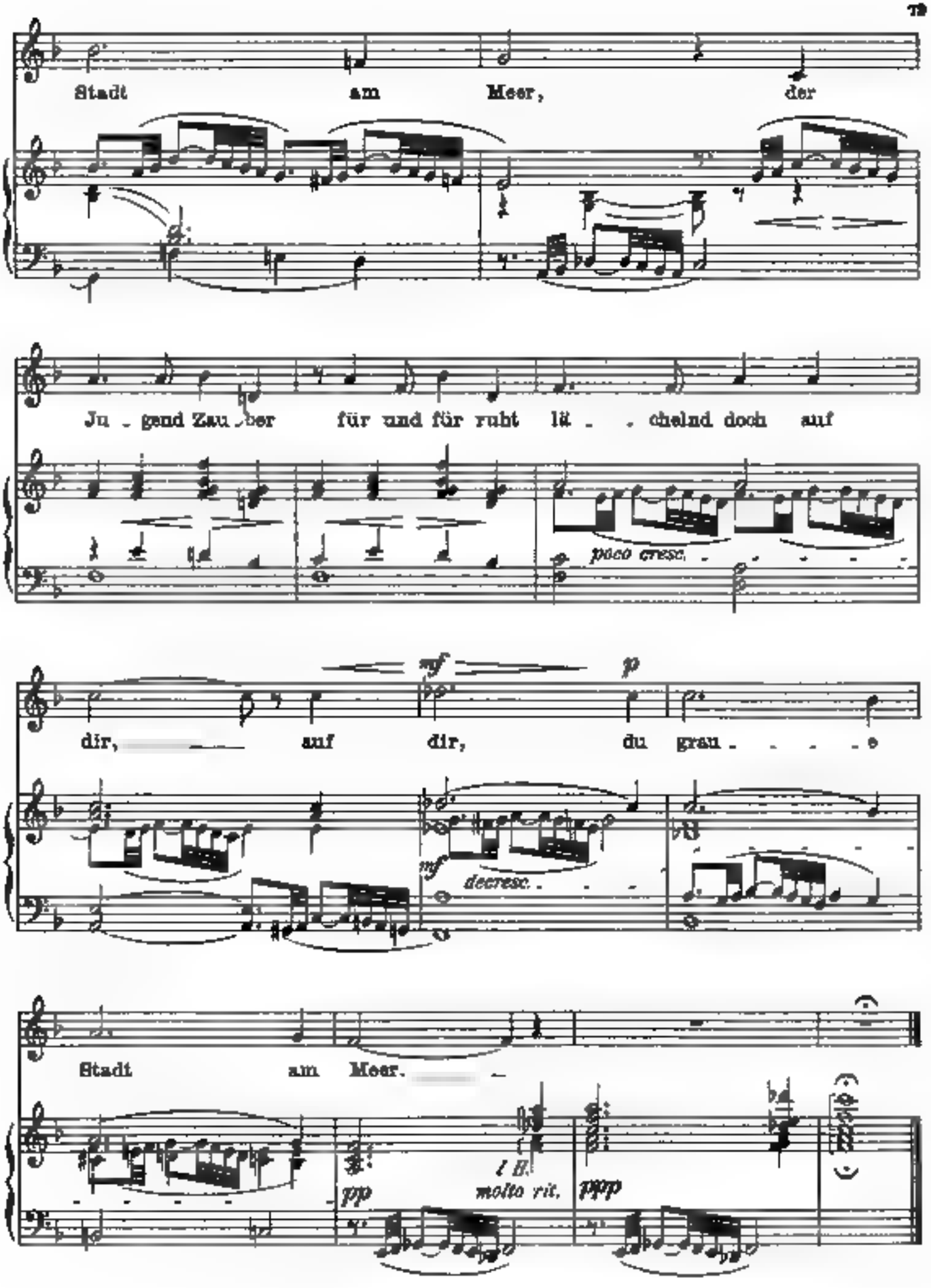
Ernst Boehe. (Op. 4 No 1.)

Sehr langsam.




Still . . le braust das Meer ein . . . . tö.nig um die
poco cresc.
Stadt.
mf decresc.
p
Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai kein Vo.gel ohn'
pp
vorwärts drängend
f
Un.terlass, die Wan.dergans mit har . . . tem
f


Schrei nur fliegt in Herbstesnacht vor - bei,
Zurückhaltend
p
am Strande weht das
f
decresc.
p
Gras.
poco rit.
Sehr ruhig.
p
Doch hängt mein ganz es Herz an dir, du grau-e
pp
p

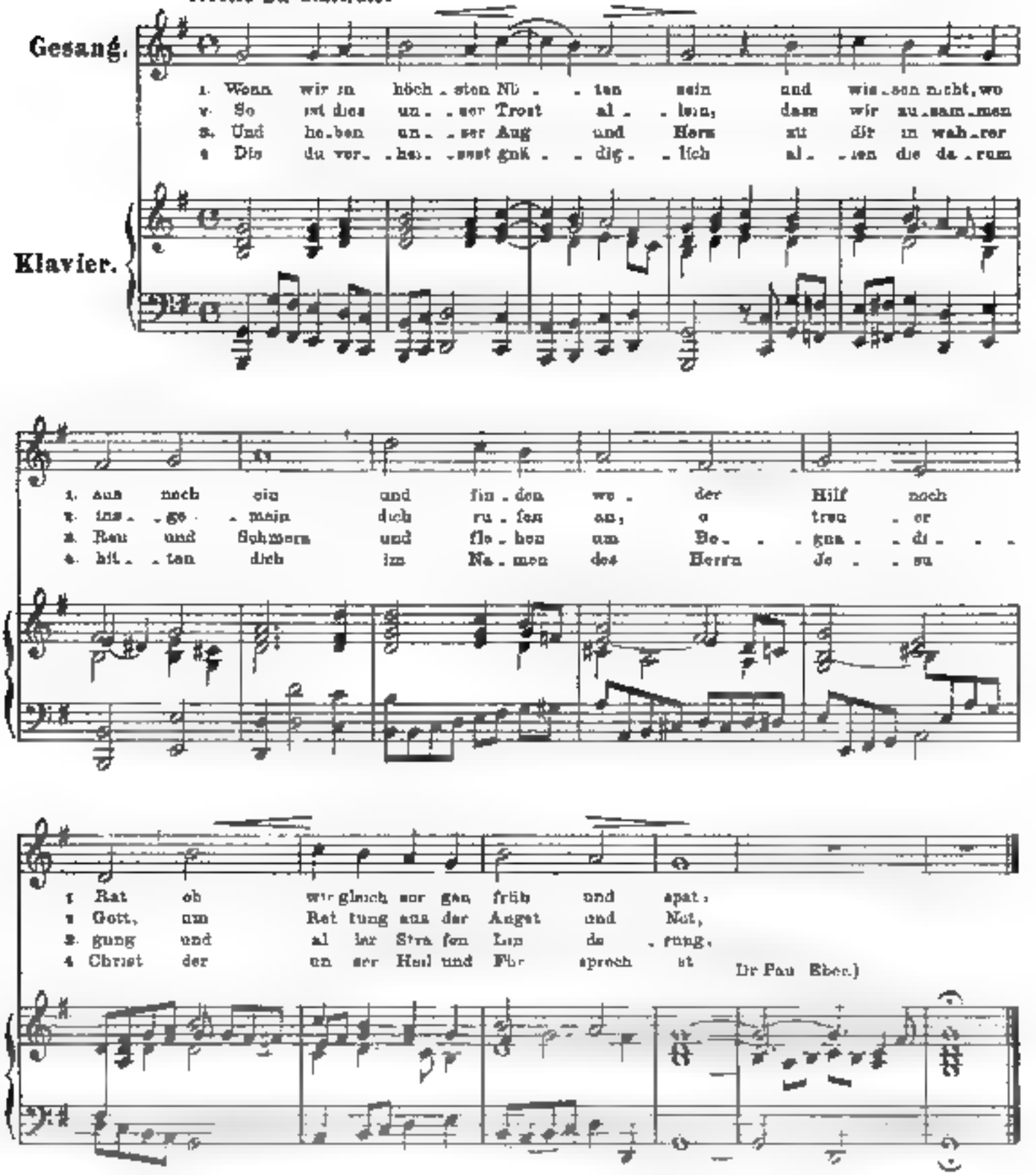

Stadt am Meer, der
Ju - gend Zau - ber für und für ruht lä - - chelnd doch auf
poco cresc.
mf p
dir, auf dir, du grau - - - - o
mf decresc.
Stadt am Meer.
pp
I. H.
molto rit.
ppp

Wenn wir in höchsten Nöten sein.

Mel. um 1525 (1543).

Klavierbegl. v. J. Bartens
Hamburg-Fuhlsbüttel.

Nicht zu schnell.

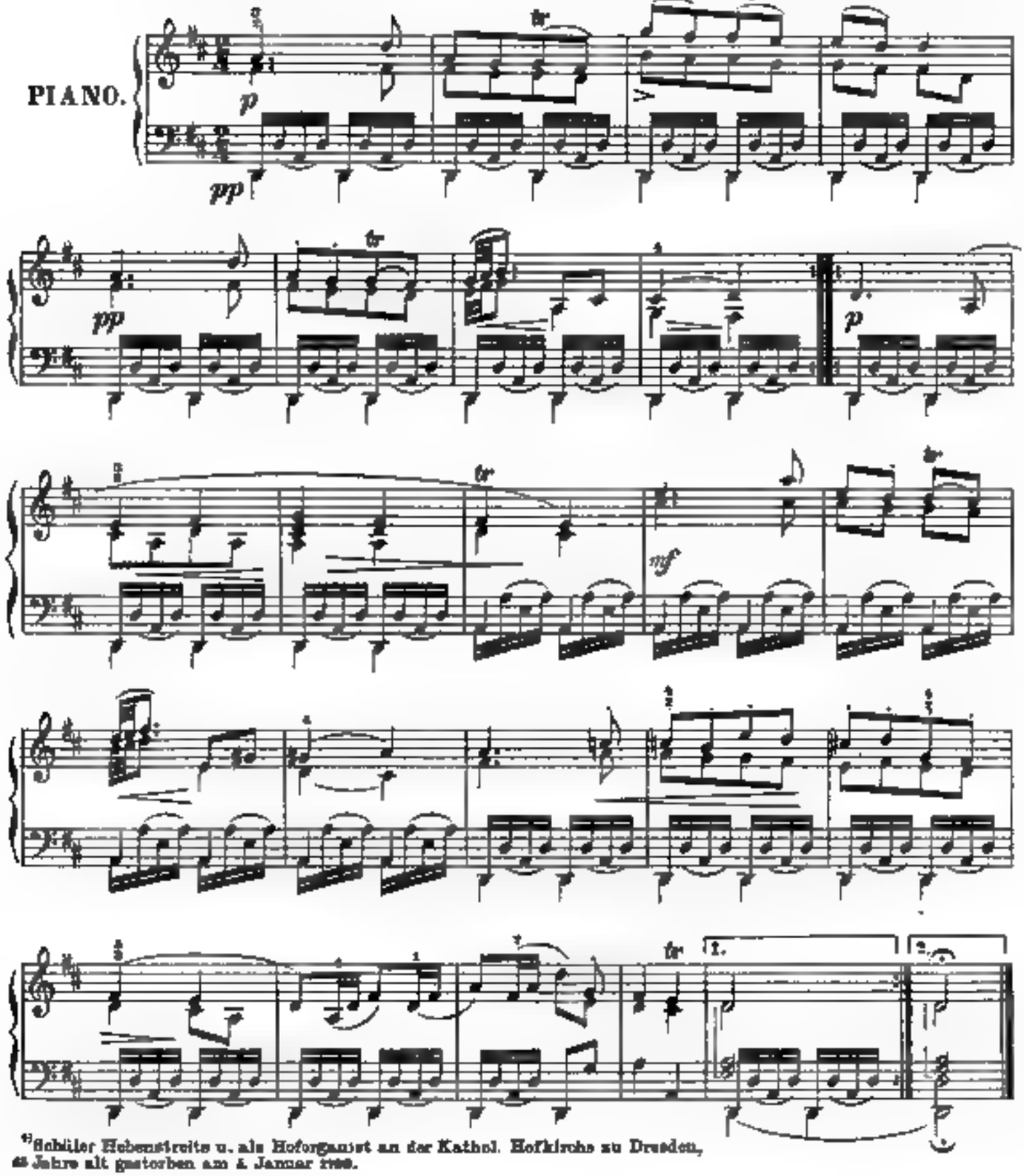


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Musette.

(Schlusssatz) einer Sonate (D-dur).

Christlieb Siegismund Binder.*)
Herausgeg. von Otto Schmid-Dresden.

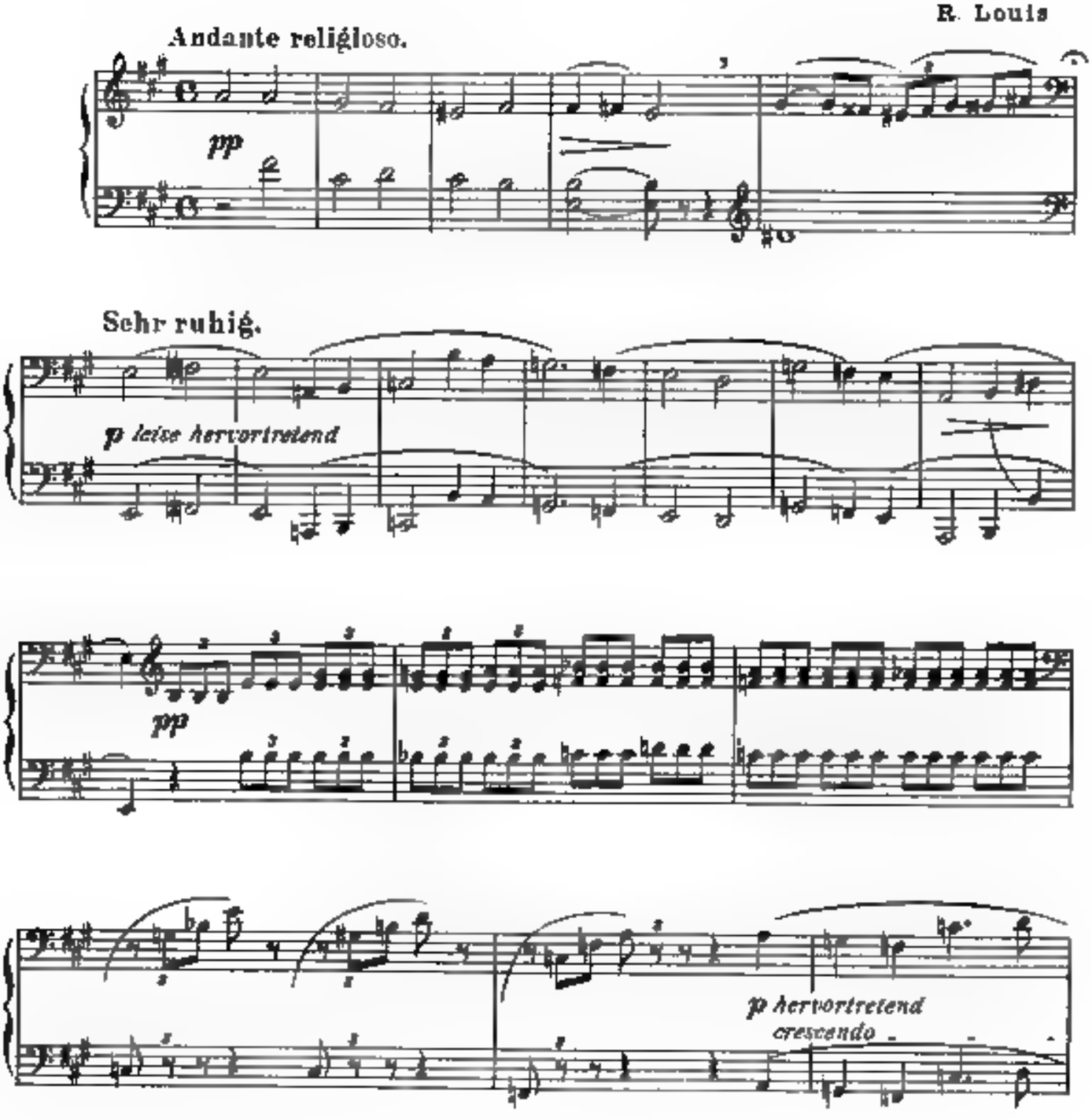


*) Schüler Hebenstreits u. als Hoforganist an der Kathol. Hofkirche zu Dresden, 48 Jahre alt gestorben am 5. Januar 1760.

Zum Hochzeitstage.

SECONDO.

R. Louis

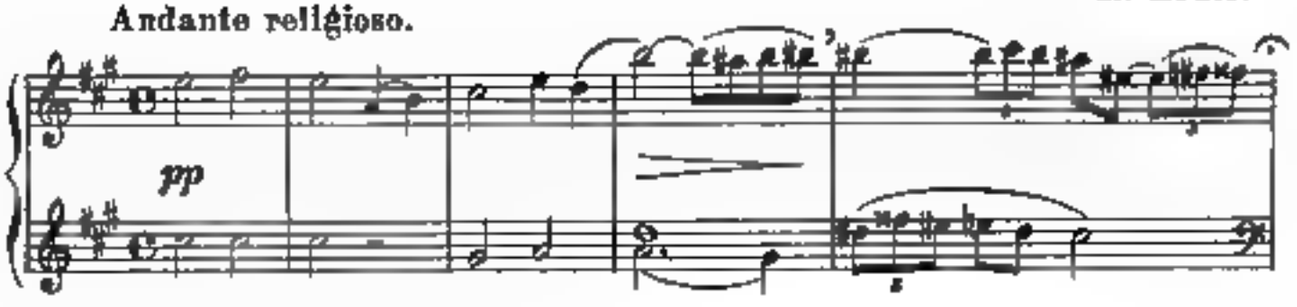


Zum Hochzeitstage.

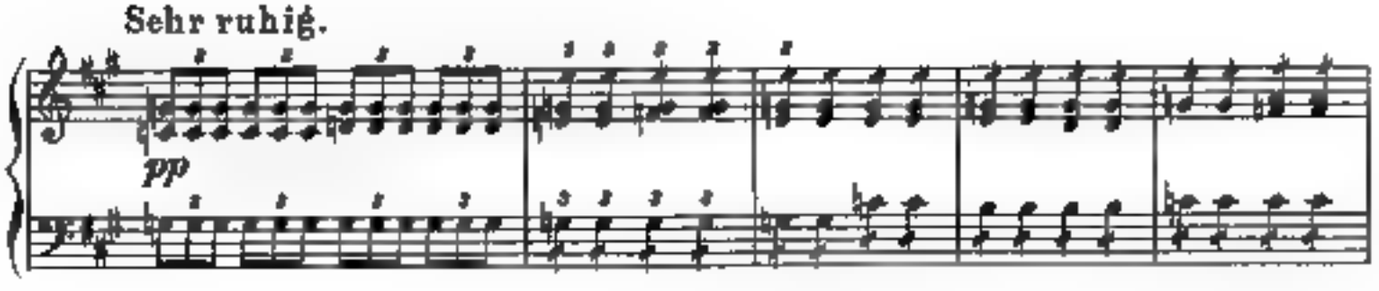
PRIMO.

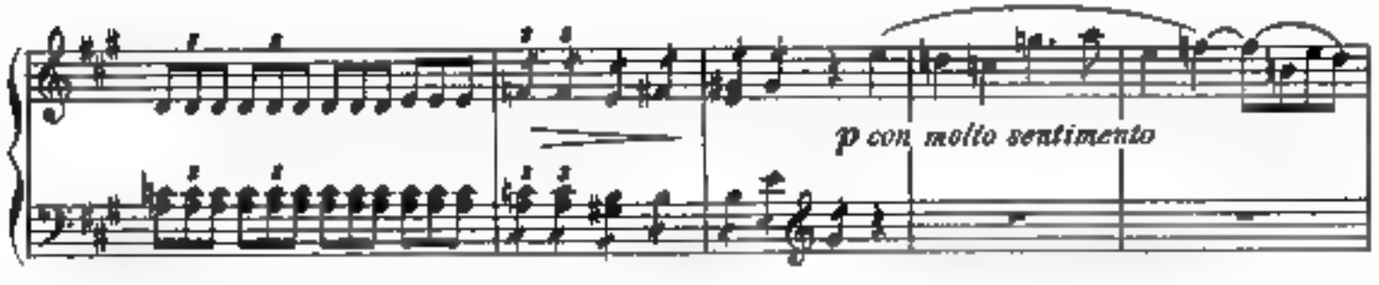
R. Louis.

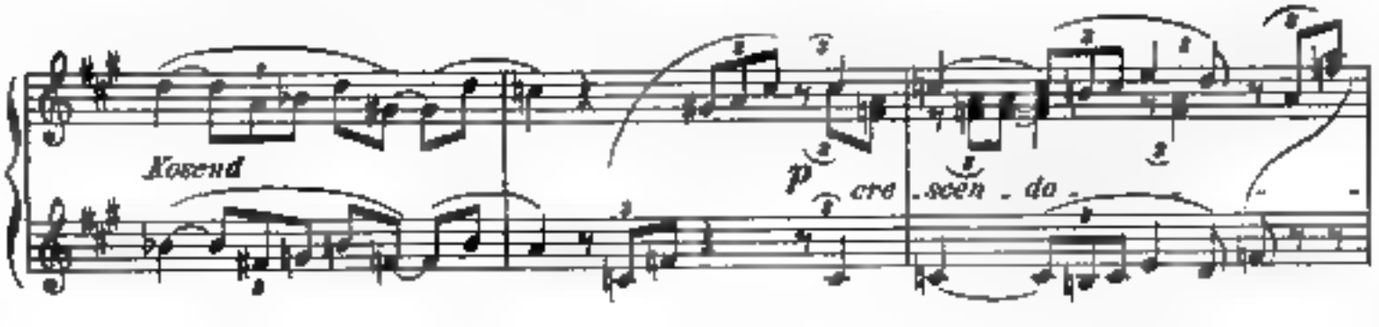
Andante religioso.

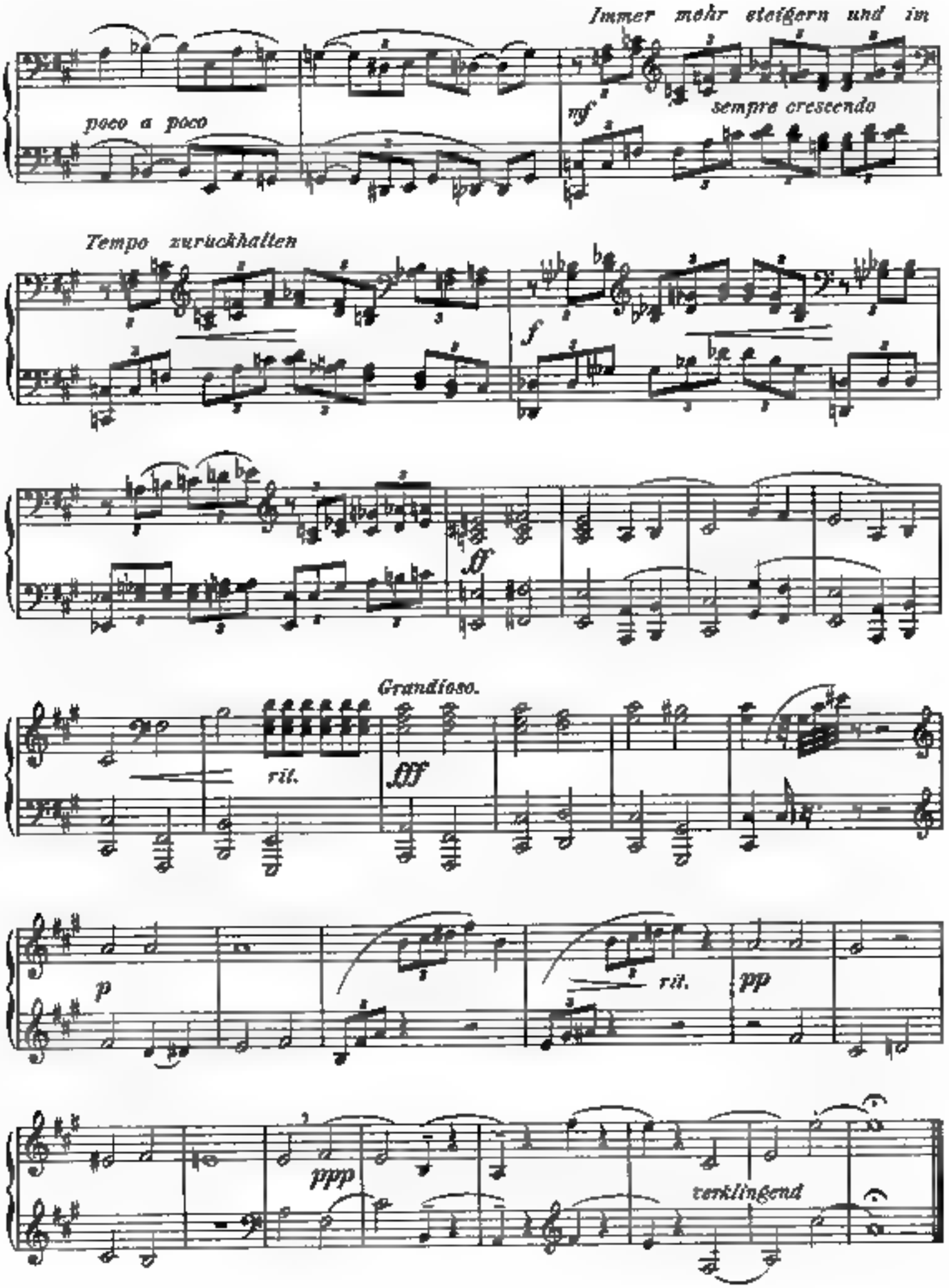


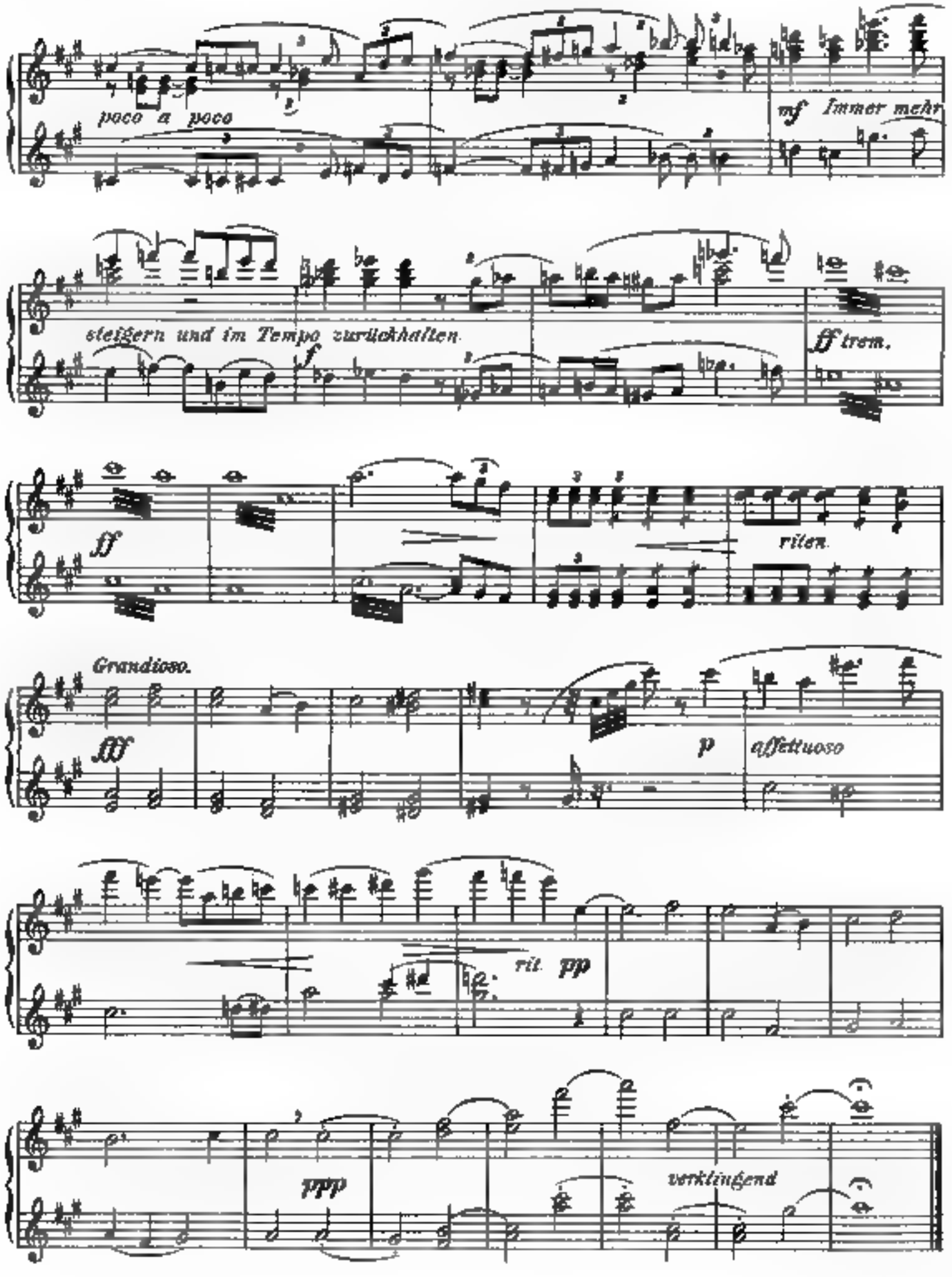
Sehr ruhig.







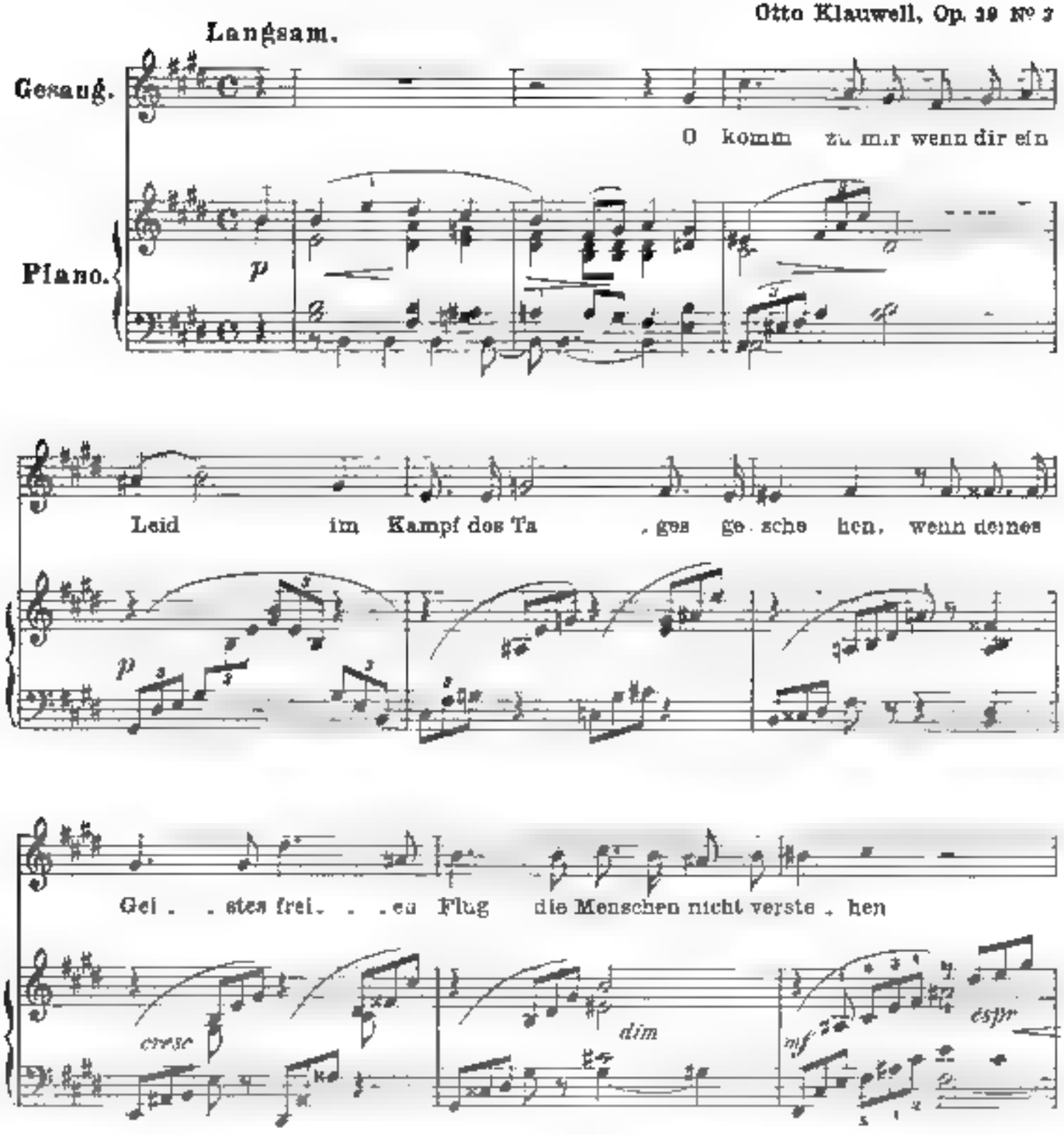

Immer mehr steigern und im
poco a poco
mf
sempre crescendo
Tempo zurückhalten
f
ff
Grandioso.
rit.
fff
p
rit.
pp
ppp
verklingend

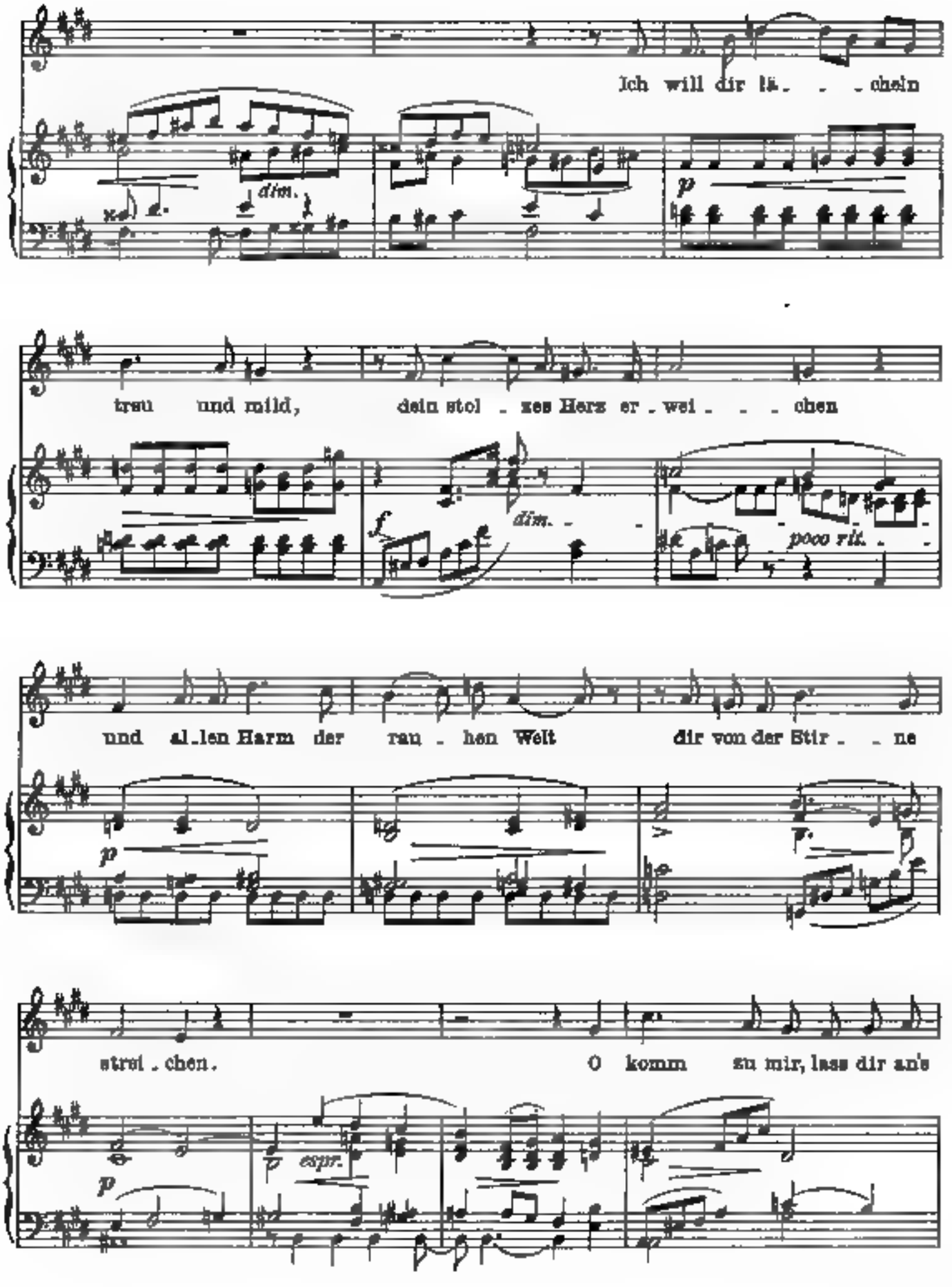

poco a poco
mf Immer mehr
steigern und im Tempo zurückhalten.
f
ff trem.
ff
riten.
Grandioso.
fff
p
affettuoso
rit. pp
ppp
verklingend

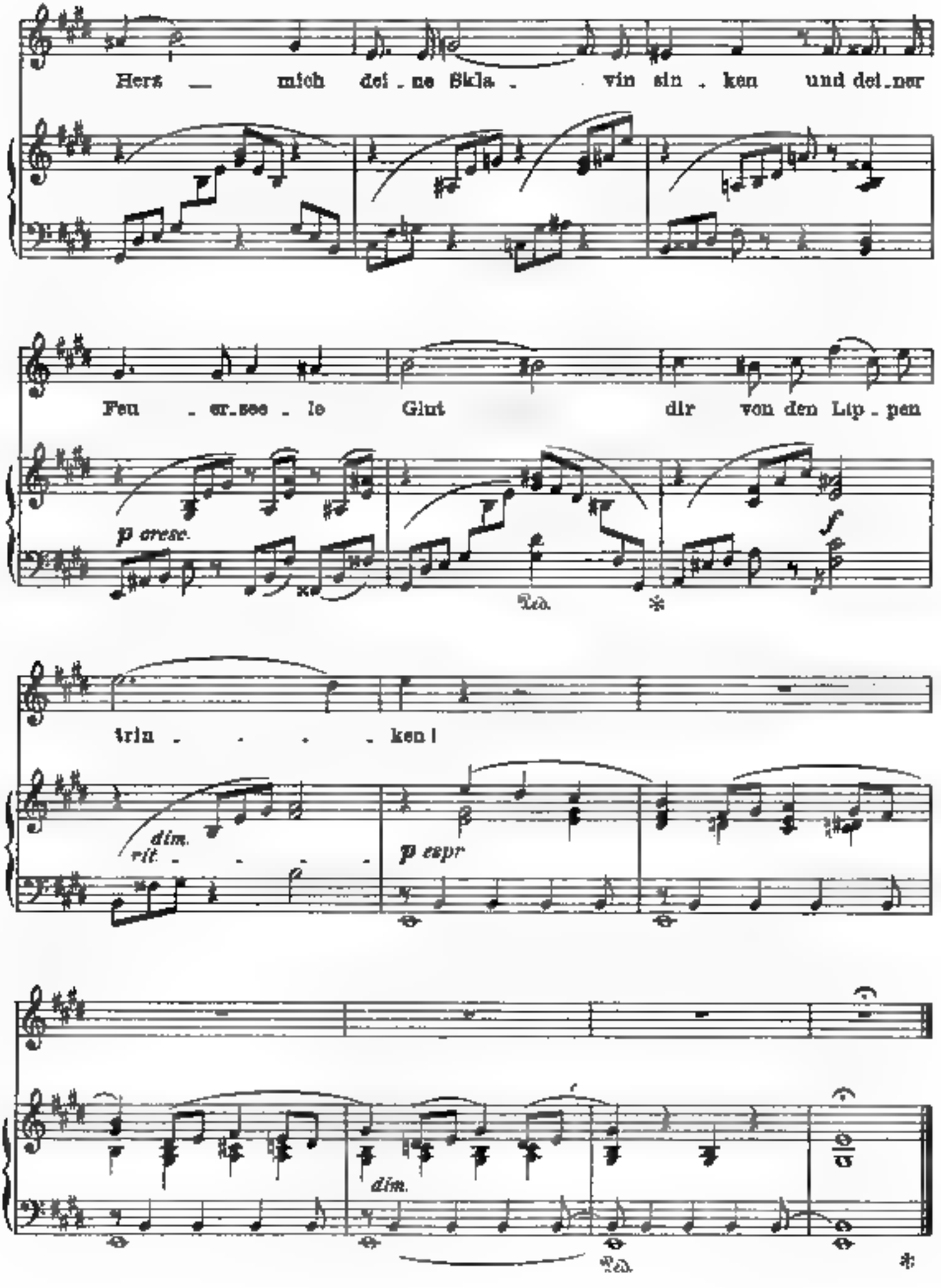
An ihn.

(Josef Huggenberger.)

Otto Klauwell, Op. 39 № 2




Ich will dir lä. . . . cheln
dim.
p
treu und mild, dein stol . zes Herz er . wei . . . chen
f
dim.
poco rit.
und al.len Harm der rau . hen Welt dir von der Stir . . ne
p
strei . chen. O komm zu mir, lass dir an's
p
espr.

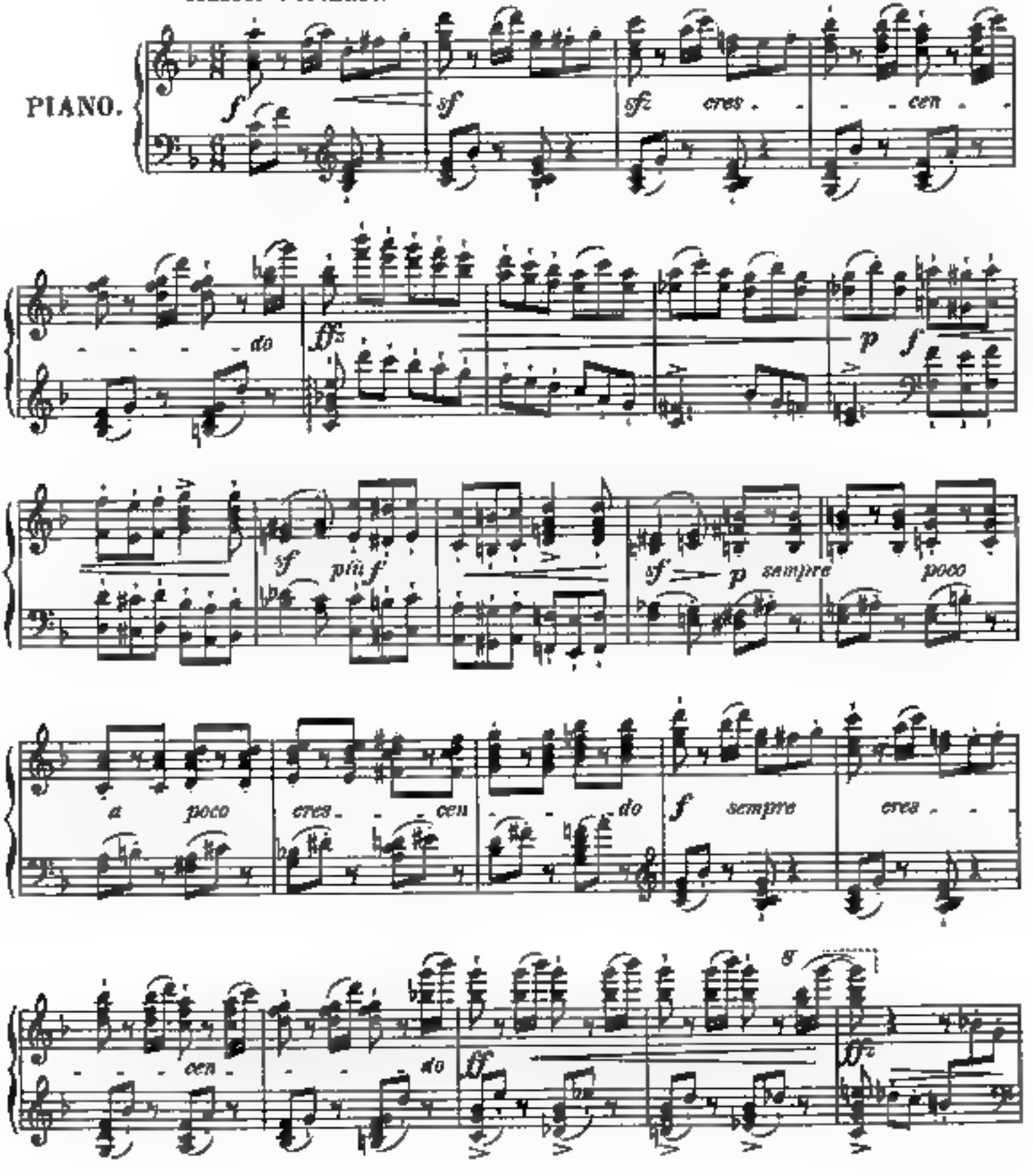

Herz — mich dei - ne Skla - vin sin - ken und dei - ner
Feu - er - see - le Glut dir von den Lip - pen
p cresc.
Ped.
*
trin - - - - ken!
dim.
rit. - - - -
p espr
dim.
Ped.
*

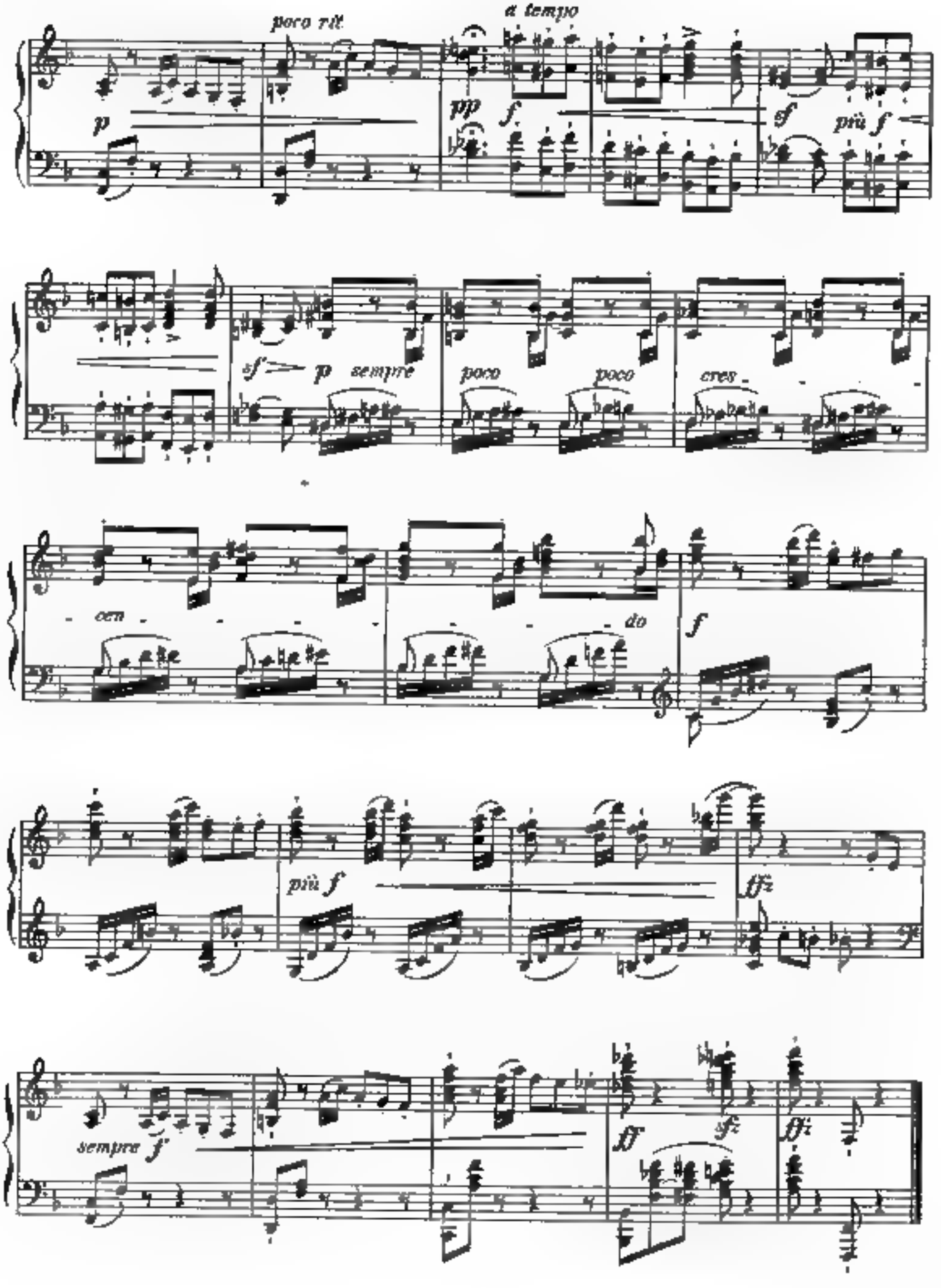
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Caprice.

Äusserst lebhaft.

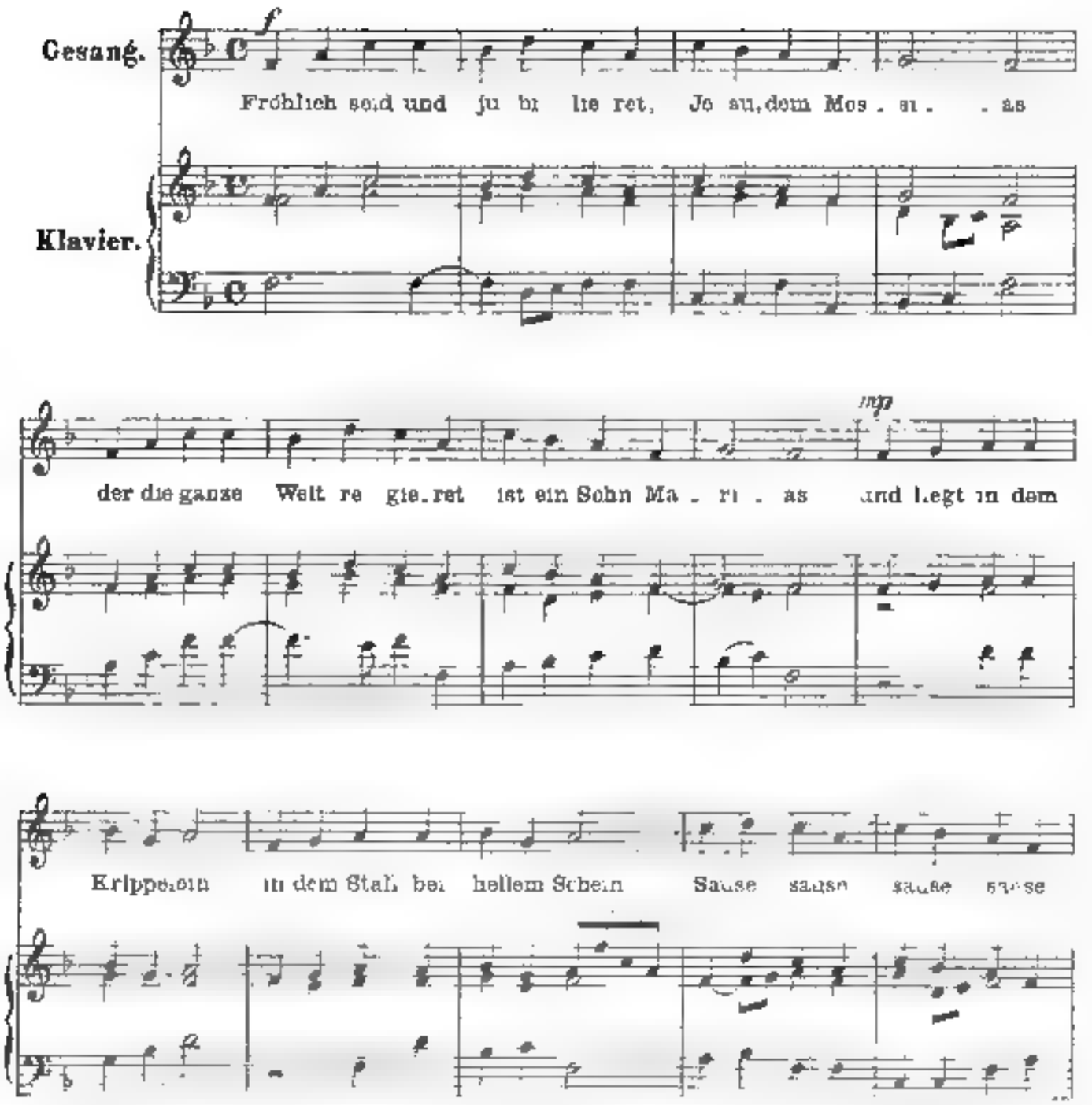
Max Reger.

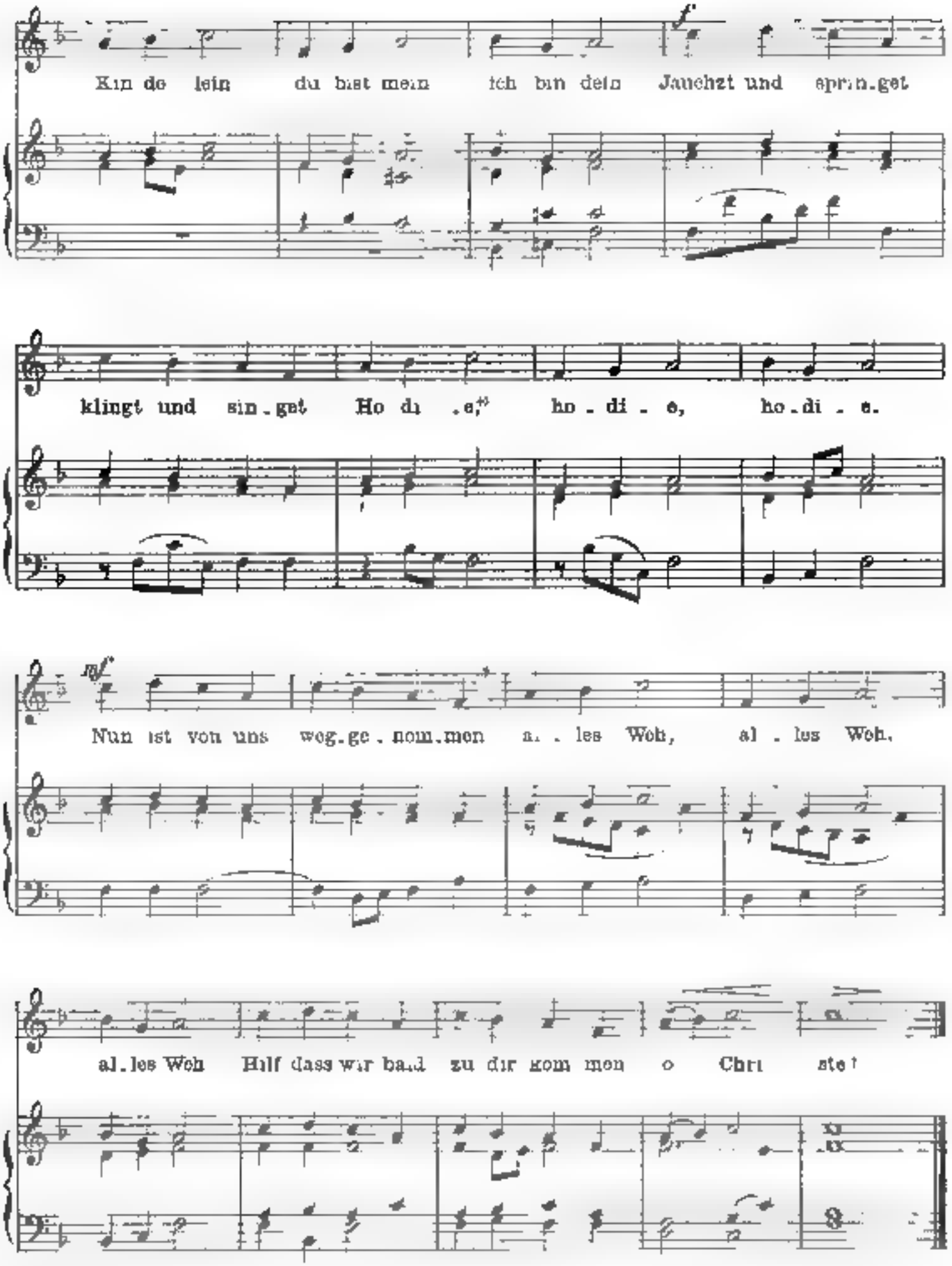



poco rit.
a tempo
p
pp
f
sf
più f
sf
p
sempre
poco
poco
cres
cen
do
f
più f
ff
sempre f
ff
fz
ff

Altes Weihnachtslied.

Melodie tanz.
Tons. von Dr. J. G. Herzog





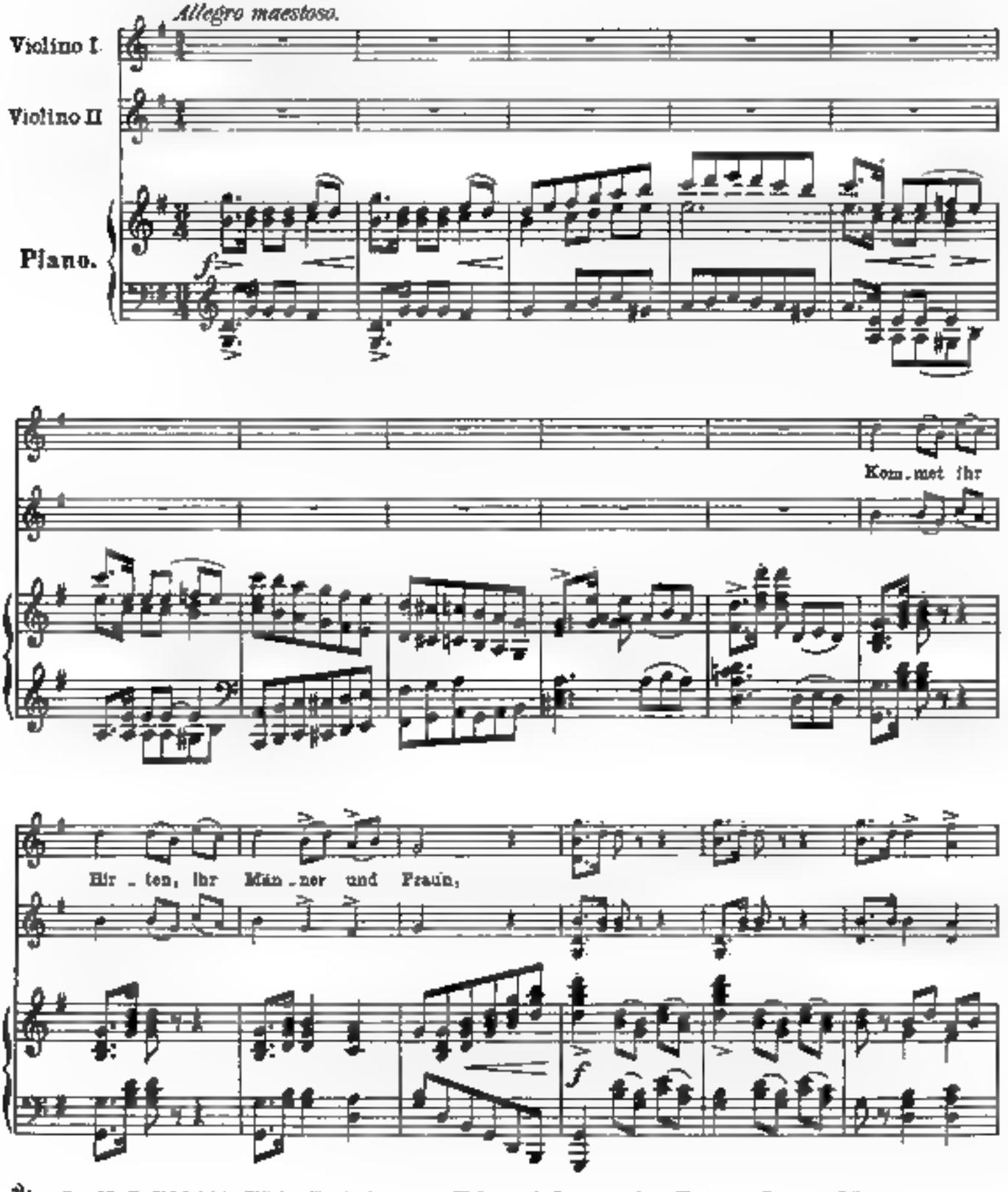
*) Zu deutsch: Heute.

Die Engel und die Hirten.

Freudig bewegt.

Allegro maestoso.

Prof. Albert Tottmann*)



*) Aus Op. 42, Zwölf leichte Stücke für Anfänger im Violinspiel, Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne.

a tempo

Grave

Grave

f

Grave

Grave

Weihnachtsgesang

für 2 Solo- oder Chorstimmen.*)

Joh. Dismas Zelenka (1679-1745).
Herausgeg. von Otto Schmid-Dresden.

Sehr ruhig.

I. Sopran. Uns ist ein Kind ge - bo - ren, zu Grossem uns - er ko - ren, zu Gro - ssem, zu

II. Sopran. Uns ist ein Kind ge - bo - ren, zu Grossem uns - er ko - ren, zu

Alt. Uns ist ein Kind ge - bo - ren, zu Grossem uns - er ko - ren, zu Gro - ssem

Gro - ssem, zu Gro - ssem uns - er ko - ren, zu Gro - ssem uns -

Gro - ssem, zu Gro - ssem uns - er ko - ren, zu Gro - ssem

zu Gro - ssem uns - er ko - ren, zu Gro - ssem

- er ko - ren Sein Wal - len hie - nie - den, es giebt,

uns - er ko - ren Sein Wal - len hie - nie - den, es

uns - er ko - ren Sein

es giebt uns den Frie - den, und Heil wird uns

giebt uns den Frie - den, und Heil wird uns

Wal - len hie - nie - den, es giebt uns Frie - den, und Heil wird uns

*) Aus dem Melodrama de Sancto Wenceslao, welches im Clementinum zu Prag im J. 1723, anläßlich der Krönung Karl VI. zum König von Böhmen, zur Aufführung kam. Der vorliegende Text rührt vom Herausgeber her.

wer - den im Him.mel und auf Er - den, und Heil wird uns wer den im

wer - den im Him mel und auf Er - den, und Heil wird uns wer - den

Er - den, im Him.mel und auf Er - den, und Heil wird uns wer - den

Him mel und auf Er - den, und auf Er

cresc.

im Him mel und auf Er - den, und auf Er

cresc.

cresc.

m Him.mel und auf Er

rit. a t.

den, und Heil w rd uns wer den im

rit. a t.

den und Heil w rd uns wer - den im

rit. a t.

den, und Heil wird uns wer den im

Him mel und auf Er

Him mel und auf Er

Him mel und auf Er -

den, und Heil wird uns

den, und Heil wird uns

den, und Heil w rd uns

dimin

wer den im Himmel und auf Er

dimin.

den

wer - den im Himmel und auf Er -

dimin.

den!

wer - den im Him mel und auf Er - den!

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha

Sechster Jahrgang

1902.

Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

Inhalt.

A. Abhandlungen, Biographieen etc.

	Seite
Arend, Max, Zur Harmonielehre Mozarts	217. 233
Arnd Reichel, Tonbildung, Aussprache und Vortrag beim Chorgesang	37. 54
Blumenthal, Paul, Musikalische Formen und deren Entwicklung	145. 165
Ehert, Paul s. Geo g Benda	10. 23. 39
Gipfart, Altes und Neues	168
Herzog, Wilhelm, Unser musikalisches Empfinden	87
Hirschberg, Leopold, Cherubini's Missa solemnis	180
Kiesewetter, Otto, Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdruckes	8
Krause, Emil, Kurzgefaßte Anleitung der Passionen, des Oratorium und moderner Konzertwerke für Chor, Solo- und Orchester etc. 7. 19. 35. 49. 68. 83	
Nagel, Wilibald, Goethe und Beethoven	102
Nagel, Wilibald, Beethoven und seine Klaviersonaten	160
Pattmann, Max, Jakob aus Heinrich Knecht	77
Pattmann, Max, Johann Friedrich Reichardt	9
Rabich, E., Gegen die stumpfsinnige Prüfung von Musiklehrern und Lehrerinnen	83
Rabich, E., Bach dem Volke?	147
Rabich, E., Der Konfirmandenunterricht und die Kirche	149
Riemann, Hugo, Johann Stamitz	1
Schmid, Otto, Gedanken über Haus- u. Kirchenmusik	33
Schmid, Otto, Ein musikalisches Kuriosum	17
Schmidkunz, Hans, Die psychologische Denkrichtung in der Musik	3
Schmidkunz, Hans, Musikkritik	97
Sittard, J., Oskar Wermann	65
Storck, Karl, Die Musik der Zigeuner 13. 29	

B. Lose Blätter.

Richard Strauss' Feuersnot (*Otto Schmid*)	2
Vom Musikfeste in Berlin (*Rud. Fiege*)	13
Joseph Rheinberger (*K. Louis* München)	14
Gustav Mahlers 4. Symphonie (*Rud. Fiege*)	26
Vergeßliches aus Dresden (*Otto Schmid*)	26
Berufungen (*Rabich*)	27
Wagner und der Dresdener Aufstand	27
Johann Rudolf Zumsteg (*Max Pattmann* Eberswalde)	4
Zwei Prachtwerke für den Musiker (Dr. *Kurt Storck*)	5
Das Zeugen	59
Ein Brief von dem ehemaligen Hofkapellmeister a. D. Joseph Rheinberger in München	60
Mozarts Entführung aus dem Serail (*Alfred Thienemann*)	2
J. S. Bachs Wertschätzung bei einem seiner Zeitgenossen (A.)	73
Die Verbindung literarischer und musikalischer Bildung	74
Bericht über die Leiden und Freuden eines Komponisten, der seine Werke selbst zur Aufführung bringt	89
Zur Kanonischen Agende	98
Zu unserer Musikkrisis	98
Über Gemeindegesang	21
Kurt Mey (*Rudolf Louis*)	123. 142
Bayreuth 1902 (*Max Arend*)	136
Sechstes allgemeines deutsches Sängerbundesfest in Graz vom 26. bis 30. Juli 1902 (Prof. *Emil Krause* Hamburg)	138. 152
Orgues von Weingartner (*Rudolf Louis*)	140
Lobgesang von Ludwig Thuille (*Rudolf Louis*)	141
Zu viel Musik? (*Rud. Fiege*)	142
Die Sixtinische Kapelle in Deutschland (*Arend*)	150
Bayreuth u. München (*Teibler*)	152
Eine Ehrengabe für Liszt	154
Von Münchener Komponisten (*Louis*)	160
Das war ich (*Schmid*)	72
Friedrich von Westhoff (*Schmid*)	183
Gluck und Wagner (*L. K.*)	183

C. Monatliche Rundschau.

Berlin (*Fiege*) 28, 42, 60, 74, 92, 109, 124, 143, 154, 173,	184
Cannstadt (*Seeckay*)	174
Coblenz (*Pattmann*)	93
Dessau (*Schering*)	15
Dresden (*Schmid*) 28, 44, 75, 94,	126
Düsseldorf (*Pattmann*)	109
Frankfurt a. M. (*W. Gleichner*)	185
Gotha (*Reinhard*) 44,	155
Hamburg (*J. F.*) 28, 61,	111
Karlsruhe (*Schmeidler*)	174
Kiel	126
Leipzig (*Tiessmann*) 29, 45, 62, 76,	96
Liegnitz (*Pattmann*)	187
Mannheim (*Th. H.*) 29, 128,	155
München (*Louis*) 5, 45, 63, 77, 95, 156,	157
Weimar (*Goerfart*) 46, 78,	111

D. Kleine Nachrichten.

6, 30, 31, 47, 48, 63, 64, 79, 96, 112, 158, 159, 174, 175

E. Besprechungen.

Kompositionen für Orgel	
Ausgewählte Orgelwerke Altdeutscher Meister	80
Barner, A., Evang. Choralbuch	176
Forchhammer, Th., Choralfigurationen	175
Gebhardi, F., Drei Choralvorspiele	60
Guilmant, Sonate	60
Herzog, J. G., 8 Choralvorspiele	59
Herzog, J. G., Orgelkompositionen	5
Merz, C., Vorspiele	175
Reger, M., Drei Chorals	6
Reger, M., Zwölf Stücke	96
Reger, M., Monologe	159
Reger, M., Symphonische	159
Reinecke, R., Präludienbuch	176
Schumann, G., Sonate	175
Stein, Fr., Vor- und Nachspiele	188
Tinchant, A., Drei Festvorspiele	15
Wolfram, A., Orgelsonate	59
Für eine Singstimme mit	
Bauer, C., Heim	32
Bohr, E., Die Stadt	32
Braunroth, 2 Lieder	32

	Seite
Fröde, E., 6 Lieder	32
Frommel, O., Lieder	32
Lorse, Balladen Album	176
Lyman, H. Vier Lieder	32
Ossiter R., »Dir«	32
Oertling J., Jung Edward	32
Reichwein, I. Fünf Lieder	32
Reger, El., 2 gemischte Lieder	16
Ritter, H., Schlummerlied	32
Teichfischer, P. Deutsche Flagge	32
Vogel, M. 80 Lieder und Duette	32
Für gem. Chor, zum Teil mit Soli und Begleitung.	
Cosmo 6stimmige Messe	159
Goldschmidt, Th., Osterzeugen	160
Herzog Kirchliche Festgesänge	159
Herzog, J. G., 3 Chöre	16
Krug, A., Jesus Christus	160
Kühnhold, C. Im Walde	31
Reger M., Der evangel. Kirchenchor	32
Rheinberger 3 Messen	159
Spengel J., Der 39 Psalm	60
Thierfelder, Albert, Frau Holde	64
Wermann, O., 6 Gesänge	32
Zuschneid, C., 2 Motetten	32
Zuschneid, C., Unter den Sternen,	160
Werke für Klavier zu 2 Händen	
Döring, C. H. 24 Klavier-Etüden	88
Hummel, Ausgewählte Werke	80
Köhler, L., 12 Etüden	188
Leisner, M. v., Phantastische Klavierstücke	96
Lundell, C. 2 französische Suiten	188
Werke für Klavier zu 4 Händen.	
Eilmer, K., Fantasie	96
Reger, M. Burlesken	159
Für mehrere Instrumente	
Bank, E., 3 Vortragsstücke	160
Hausmusik von Reichopf & Härtel	80
Mozart, W. A., Ouvertüre zu Titus	176
Pergolese G. B., Sonate	176
Reger M. Sonate für Klarinette und Klavier	16
Bunte Bühne.	
Bühne, 4 Hefte	28
Theoretisches.	
Barth, H., J. S. Bach	64
Schwartz, Repertorium der Harmonielehre	176
Franz, P., Kleines Tonkünstlerlexikon	176
Gutmann, O., Die Gymnastik der Stimme	80
Goldschmidt, Hugo Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert	188
Heyers Musik Kalender	80
Hauser, Kurt, Wie spiele ich am besten Klavier	88
Kahle C. Anleitung zur Instrumentierung	48
Lobe, Katechismus der Komposition	80
Musikführer	176
Pfohl, Ferd., Führer durch den Tannhäuser	64
Renner, J. Moderne Kirchenmusik	159
Riemann H. Grosse Kompositionslehre	188
Riemann, H., Katechismus der Musikgeschichte	188
Riemann, H., Katechismus der Orgel	188
Schmid, O., Musik und Weltanschauung	188
Schreiber Intonation im Gesangunterrichte	16
Schröder Carl Katechismus des Violinspiels	88
Seidl, A., Wagneriana Band I und II	31
Seidl, A., Wagneriana Band III	176
Stern, A., Margarete Stern	48

F Musikbeilagen.

Für Klavier	
Binder Chr. S. Lamentabile	9
Binder, Chr. S., Schlusssatz einer Klaviersonate in Cmoll	25
Forchhammer, Th., Romanze	47
Hoppe, Franz, Ein Täschchen, willst Du?	71
Hoppe, Paul Nur Mut	17
Reger Max, Melodie	83
Reger, Max, Impromptu	33
Stamitz, Johann, Andante aus Adagio	1
Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	
Arend, M., Verratene Liebe	72
Brüll, Ignaz, Mein Odem möchte sich als Plätzchen	44
Brüll, Ignaz, Du wirfst die Angel	86
Brüll, Ignaz, Dein Auge	29
Herzog, J. G. Ach was ist Leben doch so schwer	20
Herzog, J. G., Hier oben in dem Himmel	7
Krause, E. Trauer im Walde	18
Mayer, Rob., Trauungsgesang	46
Olander, R., Aujus, Adjus	6
Reinecke, Aller Anfang ist schwer	42
Rennebr. C. Des Kindes Abendlied	5
Schwartzlose, A., Schneeglöckchen	
Schwartzlose, Sonntags am Rhein	37
Thiersch, H. Nun die Schatten dunkeln	2
Thoma, Franz, Benediktus	93
Wolf, F. Kindergeschichte	35
Für eine Violine und Klavier	
Abel, K. F., Andante	4
Fiorelli, A., Zweiter Satz einer Sonate in Amoll	5
Reger M. Wiegenlied	40
Für zwei Violinen u. Chor.	
Tartini, Adagio aus einer Triosonate	75
Für gem. Chor.	
Basse, Zum Advent	80
Herzog, Volksmel. bearbeitet von *Herzog.* Hier oben in dem Himmel	7
Hirsch C., Wie ein wasserreicher Garten	8
Hirsch, C., Ihr teuren Gottesmut	15
Rudolf Zehn rhythmische Choräle	53
Reger M. O Jesu meines Lebens Leben	39
Reger, M. Ach sei vernünftig doch nicht	89
Reger M. Auf Christi Himmelfahrt	40
Reger M. Sucht, wer da will	64
Reithoff Ave Maria	48
Für Männerchor.	
Tschirch, C. Ehre sei Gott in der Höhe	80
Winkler M. Die 7 Worte am Kreuze	22
Für Chor und Orgel	
Thoma, Weihnachtshymnus	65
Für Männerchor und Solo.	
Winkler Wenn der Herr ein Kreuze schickt	30
Für Orgel	
Reger M. Präludium zu Adventslied, Präludium	29
Reger, M. Vorspiel über: Wer weiss, wie nahe mir mein Ende	4
Rieder E., Vorspiel zu Alles was du willst	63
Rieder A. Vom Himmel hoch	90
Duett	
Perfetti, E. Das Lied vom Schmetterling	59

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

VI. Jahrgang. 1902.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof ERNST RABICH.

No. 1. Ausgegeben am 1. Januar 1902.

Monatlich erscheint ein Heft von 3 bis 4 Bogen Umfang. Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beiden durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt: Johann Stamitz (1717—1757). Von Prof. Dr. Hugo Riemann. — Die gesangliche Unterstützung in der Oper. Von Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee. — Vergleichende Übersicht der Passion, des Oratoriums und moderner Kantatenwerke für Chor, Soli und Orchester. Von Prof. Emil Krause (Hamburg). — Neue Bücher: Georg Benda, von Paul von Klarr. Richard Strauss' »Feuersnot«, von Otto Schmid. — Vom Musikfest in Baden, von Rud. Fürst. Joseph Rheinberger †. — Musikalische Spaziergänge. — Berichte aus Dresden, München, kleine Nachrichten. — Sprechsaal. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen sind verlegerisches Eigentum der Verlagshandlung.

Johann Stamitz (1717–1757).

Von Prof. Dr **Hugo Riemann.**

Schon gelegentlich früherer Aufsätze zur Geschichte der Instrumentalmusik habe ich die Vermutung ausgesprochen, dafs der Mannheimer Konzertmeister und Kammermusikdirektor *Johann Stamitz* vielleicht für die Entwicklung des modernen Stils, des Stiles der Wiener Klassiker, eine bedeutsame Rolle gespielt habe. Bei der grofsen Seltenheit von Kompositionen dieses ganz vergessenen Meisters war es aber nicht leicht diese Frage bestimmt zu beantworten. Nun hat es sich gefügt, dafs die Kommission zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern meine Anfrage, ob die Mannheimer Sinfonie-Komponisten in ihr Bereich gehörten, mit der Aufforderung beantwortete für sie einen Band Mannheimer Sinfonien fertig zu stellen. Obgleich ich Vorarbeiten gerade über die Mannheimer nicht gemacht hatte nahm ich doch an und begann, die einschlägige Litteratur zu sammeln. Anfangs flossen die Quellen überaus spärlich. Die öffentlichen Bibliotheken zu München, Dresden, Berlin, Darmstadt haben von *Johann Stamitz*, nach dem ich sogleich besonders fahndete, nur sehr wenig, und es schien fast, als sollten *Ignaz Holzbauer* und *Christian Cannabich* die Hauptrepräsentanten der Mannheimer Sinfonie bleiben. Da spielte mir ein glücklicher Zufall oder vielmehr ein neuer Katalog von Leo Liepmannsohn ein unzweifelhaft echtes Werk von Johann Stamitz in die Hände, nämlich den Pariser Druck

SIX
SONATES
à trois parties concertantes qui sont
faites pour Executer ou a trois, ou
avec toutes l'Orchestre
PAR JEAN STAMITZ
etc. etc.

Da ich schon lange die Ansicht vertreten hatte, dafs Trio-Sonaten nicht nur à trois (d. h. mit 2 Violinen und Continuo), sondern je nach den Besetzungsmöglichkeiten auch mit orchestermäfsig verstärkten Stimmen gespielt worden seien, so war mir das Werk schon wegen seines meine Ansicht als richtig belegenden Titels hochinteressant. Leider stellte sich bei Empfang desselben heraus, dafs die Bafsstimme fehlte, was Herrn Liepmannsohn selbst entgangen war. So deutlich ich auch schon aus den beiden Violinstimmen den hohen Kunstwert des Werkes erkannte, so war doch ohne die Bafsstimme dasselbe nur ein bedauerlicher Torso. Da war denn meine Freude nicht gering, als ich unter den mir zugegangenen und mit »Stamitz« bezeichneten Manuskripten der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, die im übrigen sämtlich *Carl Stamitz*,[1] dem Sohne *Johann Stamitz'* angehörten, sechs Trios fand, von denen fünf sich als mit solchen des Druckwerks

[1] Man vergleiche den Aufsatz »Carl Stamitz« von *Schmid* in No. 10, V. Jahrg. D. Red.

ähnlich herausstellen (No. 1 in Breitkopf steht A dur). Nun ging natürlich nach Kopierung der Bläserstimmen sofort ans Probieren. Ich gestehe von der Entdeckung von Abaco Op. 5 keinen so starken Eindruck bekommen zu haben wie von diesen Trios. Aber welch ein auffallender Abstand zwischen den Stilen dieser Meister! -Haydn! Haydn! das war der Ausruf aller bei dieser ersten Ausgrabung gegenwärtigen. Ganz recht aber *Stamitz* war ist ehe *Haydn* seine erste Sinfonie schrieb (1759). *Stamitz* war in Europa berühmt, ehe man von *Haydn* etwas wußte.

Wie gesagt *Stamitz* kannte man; auch ich denke erst sehr allmählich, als das Material anfing, mich zu mehren. Die vagen Berichte *Burneys* und *Hawkins'* scheinbarer dass *Johann Stamitz* den Stil der Sinfonie reformiert habe dass er zuerst über die gewöhnliche Opernsinfonie hinausgegangen sei u. s. w. wagen freilich kein rechter Beobachter mehr; und ich mit eigenen Ohren den ganz eigenartigen Reiz der Musik unserer Trios kennen gelernt hatte.

Mit verdoppeltem Eifer fahndete ich nun nach mehr Stamitz und erlangte zunächst einen Londoner Druck (J. Walsh) von 6 Stamitzschen Sinfonien von der Stadtbibliothek zu Hamburg. Alle Schätze Indiens aber schienen sich nur zu erschließen, als das Fürstlich Thurn und Taxissche Hofmarschallamt mir einen Kassenschein *Stamitz* sandte. Zwar trug keines der Werke die Bezeichnung Johann Stamitz' sondern alle waren, soweit sie nicht ausdrücklich als Karl Stamitz angekündigt bezeichnet waren kurzweg mit Stamitz. Stamitz Stamitz ja Stamitzens signiert. Nun studierten wir zunächst breitkopfsche thematische Kataloge von 1762 ff. Dennoch zur bestimmten Trennung von Johann Stamitz' Vaterschaft einzelner Werke weiter kamen einige thematische Verzeichnisse der Mannheimer Bestände des British Museum durch gütige Vermittlung des Herrn *Abraham Spanier* und der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums (von Herrn *J. Huberti*) in liebenswürdigster Weise selbst vervollständigt, so daß immer mehr Sinfonien, die mir vorlagen und die ich bereits quartiert hatte, erstanden, auch als echte von Johann Stamitz besonders nachdem nur Herr Dr. *Georg Thouret* in aufopfernder Arbeit die unter dem unterschobenen Titel Recueil de sinfonies de feu Mrs. Stamitz et Filtz verborgene fast vollständige Sammlung der Pariser Originaldrucke der J. Stamitzschen Sinfonien erschlossen hatte. Dabei ergab sich z. B. auch, daß ein Amsterdamer Druck (J. J. Hummel) von 6 Stamitzschen Sinfonien den das British Museum unter Carl Stamitz führt und der nur in dem leider unvollständigen Exemplar der Dresdner Bibliothek längst vorlag ein Nachdruck ausgewählter Sinfonien aus den Pariser Drucken von Op. 2 u. Op. 3 von Johann Stamitz ist. Kurz und gut, es währte nicht lange, so hatte ich fast ein halbes Hundert Sinfonien von J. Stamitz beisammen und durfte staunen, in welchem Maße dieser Meister, dessen Name zu allen Zeiten hoch war und J. Ad. Hiller Wöchentliche Nachrichten III. 1768] S. 98 Haydn vorgezogen hat Johann Stamitz nicht als Schöpfer des modernen Stils nicht allein da er hat vor allem in den beiden neben ihm berühmten Mannheimer Komponisten *Franz Xaver Richter* und *Anton Filtz* zwei ebenbürtige Gegner, wie der Band I der Mannheimer Sinfonien in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern belegen wird. Über diese beiden ein andermal. Heute ist es nur darum zu tun, erst einmal die Aufmerksamkeit auf den Mann zu lenken, welcher von den Zeitgenossen kurz und gut als der Reformator des Stils der Sinfonie bezeichnet wurde, und der in der Tat ganz neue Töne angeschlagen hat. Es wird Forschern nicht mehr möglich sein, seinen Namen unter den Namen von Unterenden anderer zu begraben, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts Sinfonien schrieben. Seit *Michel Brenet* aufgedeckt hat, daß im Winter 1754 in Paris im Le Duc'schen Konzertes unter seinen Sinfonien von Johann Stamitz die ersten mit Oboen und Hörnern die zweite mit Klarinetten und Hörnern aufgeführt wurden (beide manuscrit chez N. 3), ist die Gegenwart auf den Namen dieses vergessenen Genies wieder aufmerksam geworden. Hafs der Mannheimer J. Stamitz J. X. Richter J. Toeschi (Der Canonisch Karl Stamitz) mit ihren Sinfonien Quartetten und Trios den musikalischen Weltmarkt beherrscht haben daß ihre Werke in Paris London und Amsterdam zum Teil in mehrfachen Ausgaben gedruckt wurden und nur ganz allmählich gegenüber Haydn zurücktraten, ist eine sehr in Vergessenheit geratene Tatsache. Joh. Christian Bach Dittersdorf und Leopold Hofmann sind nicht Vorläufer Haydns, sondern gehen parallel mit den jüngeren Mannheimern (wie Toeschi etc.) Johann Stamitz der bereits 1754 von Kurfürsten Karl Theodor nach Mannheim gezogen wurde, war ein gefeierter Violinvirtuose, aber eine echte Musikanten-Natur und als Vollblut Böhmer (sein Geburtsort ist Deutschbrod) so mit seiner Violine verwachsen, daß er die Ausdrucksmittel entdeckte die vor ihm kaum geahnt waren.

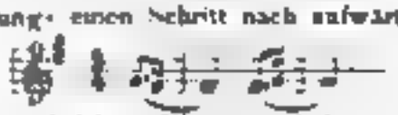
Zum Beleg meiner Behauptung gebe ich als Beilage die Klavierübertragung des ersten Satzes der ersten unserer vier gedruckten Trios Sinfonien. Obgleich nun gesagt diese Trios auch vom guten Orchester gespielt werden können (der Londoner Ausgabe nennt sie geradezu «Grand Orchestra Trios proper for great and small orchestras» wir haben noch eine zweite Serie von 4 solchen Orchestertrios von J. Stamitz, so scheine ich doch keinen Anstand sie gerade auch als den Ausgangspunkt der neueren Kammermusik zu bezeichnen. Sie sind die ersten vollwertigen Streichtrios und können den accompagnierenden Continuobaß

ohne Kontrolle messen. Meine Übertragung ist notengetreu und ohne Zusätze. Möge die Herzinnigkeit der Empfindung und die zwingende Logik der Faktur diesen »Andante ma non Adagio« einstweilen für die zu neuem Leben zu erweckenden Begründer der Mannheimer Schule Meinung machen.

Die symmetrische Umkehrung in der Musik.

Von Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee

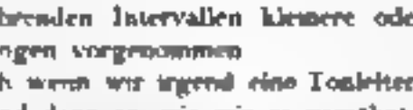
Man braucht in die Praxis und Theorie der Musik nicht tief eingedrungen zu sein, um zu wissen, daß hier »Umkehrungen« eine große Rolle spielen. *Beethoven* macht in seiner G dur-Sonate op. 49 II durch das Anfangsmotiv des Menuettes einen Schritt nach abwärts, gleich darauf jedoch durch dessen »Umkehrung« einen Schritt nach aufwärts.



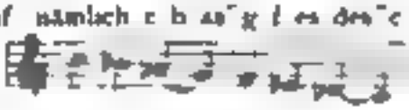
Auf mannigfaltige Weise wird dieses »formale« Kunstmittel namentlich im Schaffen eines *Bach*, aber schließlich auch wohl eines jeden für das Verarbeiten von Motiven interessierten Komponisten angewendet. Doch wird man unschwer bemerken, daß diese Umkehrungen, wenn sie auf weitere Strecken reichen, nur ein ungefähres Spiegelbild des Urbildes ergeben.

Sie werden gerne der herrschenden Tonart angepaßt, und so muß auch manche Quinte zu einer Quarte u. s. w. umbildet lassen. Mit geringer Mühe wird man verschiedentliche klare Beispiele dafür finden. Nur teilweise wird da die Umkehrung so gehandhabt, daß jedem Oberintervall (z. B. einer reinen Quinte nach oben) sein genau gleiches Unterintervall (eine reine Quinte nach unten) und ebenso einem Unterintervall sein genau gleiches Oberintervall entspricht. Vielmehr werden insbesondere damit die Tonart erhalten bleibe, an den umzukehrenden Intervallen kleinere oder größere Änderungen vorgenommen.

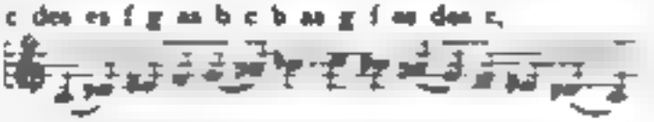
Auch wenn wir irgend eine Tonleiter nach aufwärts und dann so, wie wir es gewohnt sind, nach abwärts nehmen, dürfen wir uns nicht einbilden, den Emporgang genau in einen Niedergang verwandelt zu haben. Unser c d e f g a h c



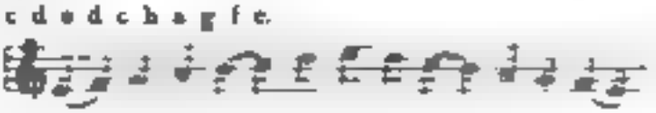
bringt mit zwei »ganzen Tönen« an, bringt dann einen »halben«, hierauf drei ganze und schließlich wieder einen halben. Ihr Rücklauf c h a g f e d c ist aber keineswegs ebenso gebaut, beginnt vielmehr statt mit zwei Ganztönen mit einem Halbton, bringt dann sofort die drei Ganzen, hernach wieder einen Halben und zuletzt zwei Ganze. Wollen wir hingegen nach abwärts genau ebenso schreiten, wie wir nach aufwärts schritten, so bekommen wir etwas wesentlich anderes als jenen Rücklauf, nämlich c h as g f es des c



Die Halbtöne stehen hier auf den gleichen Stufen wie beim Hinaufgang, d. i. auf der dritten und auf der siebenten Stufe. Bald merken wir, daß wir uns mit diesem Gang in einer Molltonart befinden. Verlängern wir ihn um b as g f, so ist uns der Charakter von F moll unzweifelhaft. Verlängern wir ihn nicht, so schwebt doch der Charakter von F moll gleichsam im Hintergrund. Wir bewegen uns eben innerhalb dieser Tonart von ihrer fünften Stufe, der »Oberdominante« c durch eine Oktave hindurch abwärts. Dieses eigentümlich Unentschiedene, Unfeste, erinnert uns an manchen alten kirchlichen Choral, zumal wenn wir die untersten Töne es des c als einen Abschluß (wie sonst nach oben das a h c) etwas gewichtig hervorholen. Thatsächlich ist jenes Spiegelbild von C dur nach abwärts, also der Lauf von der Mitte des F moll in die Tiefe eine eigene Tonart-Gattung, jetzt unseren beiden Tonart-Gattungen Dur und Moll nachstehend, in früheren Jahrhunderten ihnen voranstehend. Sie findet sich unter den sogenannten Kirchentonarten und hat sich weniger als andere von diesen den Umbildungen fügen müssen, die dazu führten, daß von all jenen mittelalterlichen Tonarten nur zwei übrig blieben. Diese zwei, die sogenannte »aeolische« und die sogenannte »jonische« Tonart, waren schon von vorneherein das, was heute unsere beiden Tonart-Gattungen Moll und Dur sind. Jene läuft von a zu a wie unser A moll oder von f zu f wie unser F moll oder dergl., doch zunächst ohne die uns vertrauten Veränderungen der 6. und 7. Stufe, diese läuft von c zu c wie unser C dur oder von f zu f wie unser F dur oder dergl. Die vorerwähnte Tonart-Gattung aber die zwischen c und c ebenso läuft wie unser F moll, hieß und heißt noch die »phrygische«. Es macht für ihren Gattungscharakter nichts aus, ob wir sie von der fünften Stufe bis wieder zur fünften in F moll rechnen c des es f g as b c b as g f es des c,



oder sie in eine andere Molltonart verlegen, beispielsweise nach A moll, wo sie heißt e f g a h c d e d c h a g f e.



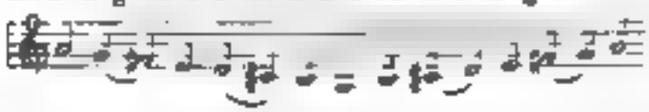
In jedem Fall geht sie ebenso nach abwärts, wie unser Dur nach aufwärts geht (3 ganze, 1

halben, 3 ganze, 1 halben Schritt). Und ihr Hinaufgang ist nun ebenso gestaltet, wie der Hinuntergang unseres Dur: unser Abwärtsschreiten von c zu h u. s. w. findet sein genaues Gegenbild in jenem Aufsteigen von e zu f u. s. w. Kurz die symmetrische, d. i. eben »spiegelgleiche« Umkehrung von »jonisch« ergiebt »phrygisch« und die von »phrygisch« ergiebt »jonisch«, wie im Spiegel unsere rechte Hand als linke erscheint und die linke als rechte.

Man glaube nicht, dafs wir hier etwas ganz Unbekanntes lernen. Jedes in A moll gehende Stück, das sich einige Zeit hindurch auf die fünfte Stufe (Dominante) von A moll stützt, ohne doch wirklich nach E moll oder E dur überzugehen, steht während dessen ebenso in phrygischer Tonart, wie der Choral »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« gänzlich in ihr steht. Und jedes in irgend einer Dur-Tonart gehende Stück, das sich einige Zeit hindurch auf die Dominante — beispielsweise in C dur auf G oder in D dur auf A — stützt, ohne jedoch eine neue Vorzeichnung in Anspruch zu nehmen, steht während dessen wieder in einer anderen von jenen Kirchentonarten. Wir werden sie gleich kennen lernen.

Nehmen wir nun A moll und drehen es ebenso »spiegelgleich« um, wie wir vorhin C dur umgedreht hatten! Wir haben da nach aufwärts (ohne jene »zufälligen« Vorzeichnungen wie z. B. das zeitweilige gis im Leitton) eine Folge von 1 ganzen, 1 halben, 2 ganzen, 1 halben und wieder 2 ganzen Tönen, abwärts dagegen nicht das Gleiche, sondern zuerst 2 ganze, dann 1 halben, 2 ganze, 1 halben, 1 ganzen Ton: a h c d e f g a g f e d c h a.

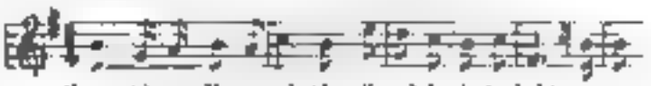
Nun drehen wir das Ganze nach unten so um, dafs die Fortschreitungsweise ganz gleich bleibt. Wir erhalten da nicht etwa a g f e u. s. w., was ja 2 ganze, 1 halben u. s. w. ergeben würde, sondern a g fis e d cis h a h cis d e fis g a.



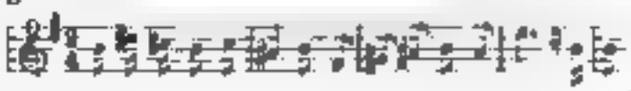
Damit befinden wir uns in dem uns wohlbekannten D dur, nur dafs wir nicht zwischen 1 und 1 Stufe, sondern wieder zwischen 1 und 5. Stufe hin- und hergehen. Es ist ein Aufbau auf der Dominante von D dur, ohne dafs jedoch A dur wirklich erscheine. Es ist jene schon oben vorgedeutete Kirchentonart, die den Namen der »mixolydischen« führt und noch weniger lang und fest gehalten hat als ihre phrygische Schwester, da der Drang nach Erhöhung der 7. Stufe (im letzten Beispiel des g zum gis) all zu grofs wurde.

Dafs noch zwei Kirchentonarten hier in Betracht kommen, die »dorische« von der 4. zur 4. Stufe unseres Moll und die »lydische« ebenso in Dur, sei nur zur Vollständigkeit bemerkt; soll jedoch unsere ohnehin weite Aufgabe nicht noch mehr erweitern.

Nun versuchen wir, diese »Spiegelgleichung« an irgend einem einfachen Liede durchzuführen. Bei Mendelssohn heifst es (op. 99 Nr. 5):



Das Lied steht der Hauptsache nach in dem uns geläufigen E moll, bewegt sich jedoch vorwiegend um dessen Dominante H herum, so dafs es dadurch einen »phrygischen« Charakter erhält. Versuchen wir es so umzukehren, dafs jedes Intervall nach der entgegengesetzten Richtung aber stets in genau gleicher Weite geführt wird, so ergiebt sich



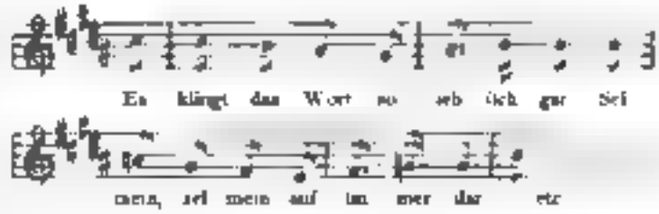
Wir erkennen sofort eines der schwermütig schwankende Zug des Vorbildes ist im Nachbild (dem »Spiegelbild«, zu seinem Gegenstück geworden) hell heiter festbestimmt tritt die neue Tonfolge auf. Aus dem dumpferen F moll oder seinem weicheren »Phrygisch« ist unser energisch emporschreitendes H dur geworden, mit einem Hinaufjubeln, wo dort ein resignierter Hinabsinken war. Der alte Text *Geibel* würde darauf wohl nur in lächerlicher Weise passen. Dichten wir ihn mit Verkehrung seines Sinnes um, so haben wir etwa

»Wenn sich zwei Herzen finden
Hier in des Glückes Haus,
Mag Lieb' und Treu sie binden
Für Freude und für Pein.«

Und dann weiter statt

»Es klingt das Wort so traurig gar
Fahr' wohl, fahr' wohl auf immerdar«

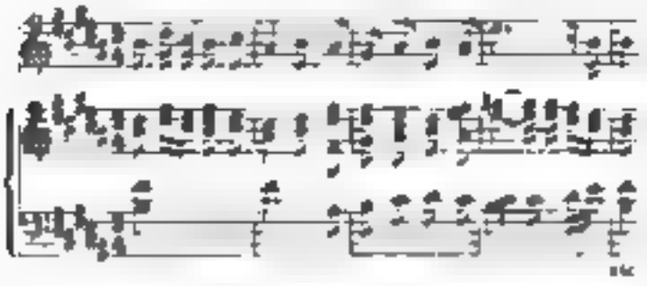
vielmehr



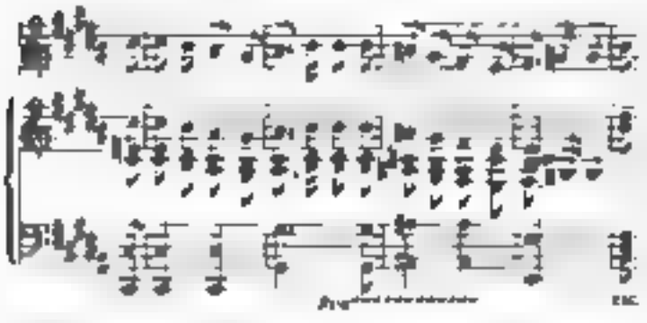
Den innigen Reiz, der hier in der Modulation nach A- oder E dur und dann nach cis moll liegt, das Verlangen »Sei mein« charakterisierend, werden wir wohl ebenso wenig verkennen wie dort den Sinn des entgegengesetzten Ganges aus Resignation zu dem schneidenden Schmerz das »Fahr wohl«.

Wie wir nun derart die Intervalle in der Tonfolge und damit die Melodieen umdrehen können, so vermögen wir auch die im Zusammenklang ertönenden Intervalle und hiermit die Harmonieen

umzudrehen. Wird die Tonfolge aufwärts c e g zu einem c as f abwärts so auch eben der Durdreiklang auf c zu einem Molldreiklang mit dem Grundton f. Oder ich baue von g ebenso nach oben, wie ich von ihm zum e und c nach abwärts gebaut habe, und erhalte dann den Molldreiklang g b d. U. s. w. Versuchen wir nun, zu jener umgestalteten Mendelssohnschen Melodie auch die Harmonieen zu verkehren, so machen wir es so, daß wir in der Klavierbegleitung, sowohl rechter Hand wie auch linker Hand, die Stimmen ebenso nach aufwärts führen, wo sie in der Vorlage nach abwärts geführt sind, und umgekehrt. Das ergiebt



Sodann die Stelle »Sei mein«



Allerdings muß dabei nicht nur manchmal die Wahl der Oktavenlage frei bleiben, sondern es lassen sich auch noch andere Wege einer Umkehrung versuchen, und in gewissen Fällen, zumal bei den Abschlüssen, sind kleine Änderungen (durch »Ergänzungs-« oder »Komplementär-Accorde«) unvermeidlich. Der Gesamtcharakter einer Umkehrung kann jedoch mit Bestimmtheit festgehalten werden. Man mag sich die Arbeit dadurch erleichtern, daß man schräg über das gegebene Notenbild einen Spiegel hält. Sowohl das Genaue wie auch das Ungenaue dieser Umkehrung wirkt überraschend.

Im Bisherigen haben wir in freier Weise die Grundgedanken eines Vortrages wiedergegeben, den *Hermann Wetzel*, Professor am Königlichen akademischen Institut für Kirchenmusik, zu Berlin am 23. Oktober 1901 im »Berliner Tonkünstlerverein« gehalten hat. Seine Gedankenfolge ging aus von solchen symmetrischen Umkehrungen in der sichtbaren Natur, wie sie beispielsweise durch Widerspiegelung einer Landschaft in einem See (die Bäume u. s. w. nach unten) gegeben sind. Sodann wurde die rein melodische Seite der Sache erörtert. Die strenge, nicht wie bisher nach der Tonart modifizierte Umkehrung der Intervalle (auch wohl zu unterscheiden von ihrer ebenfalls »Umkehrung« genannten Ergänzung zur Oktave, also ihrer »Versetzung«, wobei z. B. aus Terzen Sexten werden) sei bereits von *Bernhard Zirbs* in Amerika beim Unterricht verwendet. Einen geprägten Charakter ergebe jedoch nur Diatonisches (in verschiedenen Tonstufen gehend), nicht jedoch Chromatisches (innerhalb der Tonstufen selber sich bewegend), auf das der Vortragende demnach nicht gut zu sprechen ist. Um so mehr komme auf diesen Wegen die Welt der Kirchentonarten wieder zum Vorschein und damit eine Erweiterung unseres starren Systems von Dur und Moll, über das unsere Modernen bereits hinausdrängen. Vermeiden sie doch schon gerne den ewigen Dominantseptime-Accord mit dem Leitton! So würden wir zu jenen zwei hauptsächlichsten Tonarten-Gattungen, den »Haupttonarten«, mehrere Nebentonarten bekommen. An Beispielen zeigte sich nun die Gegensätzlichkeit des Ausdrucks der ursprünglichen und der umgekehrten Weisen. Der frische Choral »Vom Himmel hoch da komm ich her,« wurde in der (phrygischen) Umkehrung mild wehmütig, der schmerzhafte Choral »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir« (phrygisch) erhielt in der (jonischen oder Dur-)Umkehrung einen freudigen, glückseligen Zug. Der Vortragende wies noch darauf hin, daß jene Gegenwirkungen besonders für Variationen günstig seien; natürlich könne eine so gewonnene Melodie mannigfach frei harmonisiert werden. Besonders anregend war nun das Vorspielen umgekehrter Melodieen, deren Urbild von den Zuhörern erraten werden sollte. Das »Heil dir im Siegerkranz«, wurde ziemlich leicht, das »Deutschland, Deutschland über alles« schon schwerer erraten, bei dessen Wiederholung wirkte namentlich die Verkehrung des bekannten Laufes vor dem Ende — also abwärts gehend — Heiterkeit. Auch die Gewinnung einer unstreitig schönen Melodie durch die Umkehrung einer gänzlich abgeschmackten fiel auf.

Nun zu den Harmonieen! Der Vortragende versicherte, ihm sei bei den Lücken unserer Harmonielehre geradezu gruselig geworden, besonders die »Nonenaccorde« erregten ihm Anstoß. Er habe — was wir allerdings einstweilen abwarten dürfen — sozusagen »die ganze Harmonielehre umkehren müssen«. Jedenfalls hat er recht mit dem Hinweis darauf, daß der Gedanke einer Gegensätzlichkeit von Harmonieen schon vor ihm verfolgt worden ist. Wie die Umkehrung von C dur zu einem zwischen c und c laufenden F moll, so ist auch die Umkehrung des Accordes nach oben c e g zu einem Accord nach unten c as f gemäß unserer obigen Auseinandersetzung bereits längst bekannt. Nach mannigfachen Arbeiten von Vorgängern hat insbesondere *A. v. Oettingen* diesen »harmonischen Dualismus« ausgebildet, den Grundton eines Accordes nach oben »tonisch«, den (oben liegenden) Grundton

eines Accordes nach unten ‹phonisch› genannt und danach ›Tonicität‹ und ›Phonicität‹ unterschieden. Für die Praxis, meint Professor *Schröder* sei damit nicht viel anzufangen. Auch seien harmonische Beispiele selten ganz genau umkehrbar und jedenfalls daraufhin zu prüfen, ob ihre Umkehrungen nichts falsches ergeben würden. An mehrfachen Beispielen harmonisierter Choräle zeigte der Vortragende verschiedene Möglichkeiten der Umkehrung, mit und ohne Vertauschung der Stimmen, u. dgl. m.

Will man nun das Gefundene zugleich auf Melodie und Harmonie anwenden, so ergeben sich erst recht mannigfache (›absolute und relative‹) Behandlungsweisen der symmetrischen Umkehrung; zumal die Durchführungssätze von Sinfonien bieten dafür reiche Gelegenheiten. So bekamen wir z. B. den Anfang von Mozarts G-moll-Sinfonie in Umkehrung zu hören. *Pergolesis* bekannte Arie ›Tre giorni‹ wirkte im ›Gegensatz‹ ganz besonders interessant.

Die Anwendung der neuen Theorieen auf die selbständige Stimmführung, also auf den ›Kontrapunkt‹, findet an diesem schon insofern das fruchtbarste Feld, als ja die Stimmenvertauschung (im ›doppelten Kontrapunkt‹ und die gewöhnliche nicht streng symmetrische — Umkehrung hier bereits heimisch sind. Von Spielereien, wie sie dabei nahe liegen, sei freilich abzusehen, nicht aber von der hier erst recht dringlichen Erweiterung des Gebietes unserer Tonarten. Neben jenen ›Haupttonarten‹ komme vor allem das neue ›Molldur‹ in Betracht, das — wenn wir richtig verstanden haben — als reines Dur (c d e f g a h c) nach aufwärts geht, nach abwärts jedoch ebenso zu bauen ist, wie unser Moll abwärts geht (c b as g f es d c). Ein ›reines‹ Tongeschlecht sei übrigens auch unser Moll nicht und sollte besser ›Dur-moll‹ heißen. Auch jene andere der Nebentonarten, die wir als ›phrygisch‹ kennen, sei so abhängig von unserem Moll (früher ›aeolisch‹), zu dem sie ja nur die ›Dominantonart‹ bildet, daß sie besser ›aeolisch-phrygisch‹ genannt wurde.

Wird uns nun vor all dieser aeolischen und sonstigen fremden Welt einigermaßen bange, so haben wir dazu noch mehr Ursache, wenn wir hören, daß sich Prof. *Schröder* der Mühe unterzogen hat, das ganze (!) ›Wohltemperierte Klavier‹ von Bach ›symmetrisch umzukehren‹. Eine Probe daraus (Präludium und Fuge No. 1) klang jedenfalls wieder interessant. Ein gewisses Maß von Schablonenarbeit liege schon in der bei Bach allenthalben vorkommenden, einfachen Umkehrung. Jedenfalls hätte Bach, wie der Vortragende meinte, auch die symmetrische Umkehrung machen können oder wollen, wenn ihm diese Idee bestimmt aufgegangen wäre. Einer Nachricht zufolge soll er jedoch die Absicht gehabt haben, die unvollendete letzte Nummer in der ›Kunst der Fuge‹ mit rein symmetrischer Umkehrung dem ›Kontrapunkt aller Kontrapunkte‹ zu vollenden. Übrigens bekamen wir hier den Hauptsatz der 13. Nummer dieses Werkes dreifach zu hören: im Original, in Bachs gewöhnlicher Umkehrung und dann in der eigentlich symmetrischen.

Schließlich gab es ›Gesangskompositionen in symmetrischer Umkehrung und die durch geeignete Textveränderung hierbei gewonnene ‚musikalische Parodie‘‹. Die Schwierigkeiten beginnen bereits bei der Notwendigkeit, den Text so zu verändern, wie es sich aus der Gegensätzlichkeit des musikalischen Ausdrucks ergiebt. Manche Lieder verlangen in dieser Umgestaltung sogar die Duettform gegenüber dem Solo des Urbildes. Gerade dafür wurden drei ansprechende Beispiele dargeboten. Mendelssohns ›Elias‹-Arie ›Höre Israel‹ erschien als Duett ›Am Rosengarten‹: ›Willst du mit mir gehn?‹; sein Lied ›Wenn sich zwei Herzen scheiden‹, haben wir bereits im früheren so umzukehren versucht, wie es nach unser unmaßgeblichen Erinnerung dem Sinn des Vortragenden am ehesten entsprechen dürfte. Am bedeutendsten erschien uns das Ergebnis der *Schröder*schen Behandlung von *Robert Franz'* Herbstlied ›Die Hasde ist braun‹, in welchem die Erinnerung an das einstige ›zu zweit‹ wohl weit bekannt ist. Nun finden wir auch diese in ihr Gegenstück verwandelt:

›Die Hasde ist braun,
Einst hatten sie Beeren,
Die Beere ist grün,
Kahl war einst die Klust —
Einst ging ich allein,
Jetzt geh'n wir zu zweit';
Heil über der Leute usw.

Von der ganzen Lebendigkeit, mit der dieser Gegensatz eines Gesanges ›Im Frühling‹ zu einem Gesang ›Im Herbst‹ auf den Hörer wirkt, ist allerdings durch unser Referat allem wenig wiederzugeben.

Das eben scheint uns der Hauptwert der, zunächst freilich nur theoretisch aussehenden Bemühungen *Hermann Schröders* zu sein: die reiche Welt, die sich durch die Gegensätzlichkeiten musikalischen Ausdrucks erschließt. Ja ich glaube nicht bald ist wieder so schlagend wie hier gezeigt daß auch die Musik wie jede Kunst, eine Sache des Ausdrucks von Seelischem ist. Weniger wichtig scheint uns die durch *Schröder* eröffnete Gelegenheit zu Variationen, Durchführungen u. s. w. in der neuen Weise zu sein. Dagegen dürfte die hierdurch begünstigte Erweiterung unseres Tonartensystems um so aussichtsvoller sein, als sie ja bereits seit längerem sozusagen ‹latent› ist, es bedarf eben stärkerer Anstöße, um sie lebendig zu machen.

Noch ein Verdienst hätte sich Professor *Schröder* erwerben können. Wie jede Scala, jeder Accord

nach unten umzukehren ist, so auch die Reihe der »Naturtöne« die sich aus dem Klang einer ganzen, halben, dritten, vierten, fünften u. s. w. Seite oder Luftsäule in einer Röhre) ergeben (also Grundton, Oktave, höhere Quinte, nächste Oktave, nächste Terz u. s. w. c c g c e g). In jedem der uns geläufigen Klänge sind diese »Obertöne« wenigstens zum Teil vertreten. Nun giebt aber die doppelte, dreifache, vierfache, fünffache u. s. w. Länge eines schwingenden Körpers die symmetrische Umkehrung dieser Reihe nach unten (c c f c as f). In den uns geläufigen Klängen könnten auch diese »Untertöne« enthalten sein, thatsächlich jedoch sind sie bis jetzt direkt noch nicht gehört worden. Unser Neuerer beruft sich auch auf sie und behauptete, er habe ihre objektive Existenz auf der Geige durch veränderte Strichweise gefunden, da sind gewissermaßen eine »symmetrische Umkehrung« des (die Obertöne gebenden) Flageolets bedeuten würde. Wir dürfen lebhaft bedauern, daß Professor *Schröder* den Versinnlichungen seiner Lehre nicht auch die Hervorbringung dieser Töne hinzugefügt hat, es würde dies eine bedeutende Bereicherung unserer Einsicht gewesen sein.

Wenn indessen auch dies geleistet wäre, so müßten wir doch warnen, darin und überhaupt in dem hier Vorgebrachten einen endgiltigen Beweis zu sehen für jene »dualistische« oder »polare« Auffassung der Musik als eines Systems zweier Richtungen, eines »Dursinnes« nach oben (»tonisch«) und eines »Mollsinnes« nach unten (»phonisch«), von denen letzterer immer mindestens das doppelte Mißliche hat, daß er erstens als ein Aufbau auf der fünften Stufe (z. B. e –e) einen Aufbau auf der ersten Stufe (z. B. a a) voraussetzt, der selber nun wieder nicht dem eigentlichen Dursinn, sondern sozusagen dessen »Dominantsinn« entspricht, und daß er zweitens nicht immer mit genau symmetrischen Harmonieen festgehalten werden kann, vielmehr hier und da »retouchiert« sein will. Möglich, daß *H. Schröders* Entdeckung so tief wirken wird, daß sie schließlich auch unser Hören umbildet. Wie dieses heute selbst auf Grund der besten Gewöhnungen beschaffen ist, entspricht es eben nicht einer zweiseitig auseinandergehenden, sondern einer im wesentlichen einseitig nach oben gehenden Musik.

Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

1

Passion und Oratorium bis zu Händel.

Eine kurzgefaßte geschichtliche Skizze der Entwicklung, Weiterbildung, Blütezeit und des Verfalles des Oratoriums und der zu demselben gehörenden Passion mit dem Übergang des Oratoriums in das moderne Konzertwerk zu geben, ist eine um so schwierigere Aufgabe, als dieses sehr weite Gebiet sich nicht leicht in gedrängter Abfassung behandeln läßt. Die umfangreichen Werke bewährter Historiker und Musikschriftsteller geben zwar hiervon ein klares Bild, aber an einer prägnant gefaßten kurzen Darstellung fehlt es noch. Sie soll auf Grund des vorhandenen Materials und gestützt auf eigene Erfahrungen und Untersuchungen im Nachstehenden geboten werden.

Die Teilung in 3 Abschnitte erscheint geeignet. In der ersten wird der Entwicklung und Weiterbildung bis zum ersten Höhepunkte in *Sebastian Bach* gedacht. Daß die zweite Abteilung sich ausschließlich der oratorischen Komposition *Händels* in ihrer Vielgestaltung zuwendet, erklärt sich von selbst. Der dritte Abschnitt soll den Verfall des Oratoriums darlegen und Hinweise geben auf das in unserer Zeit so reich entfaltete moderne Konzertwerk.

Der Passion wie dem Oratorium gingen (wie auch der Oper) die Mysterien (Religionsspiele) voraus. Diese, welche (anfangs von der Geistlichkeit gepflegt) durch den Volksgesang Allgemeinheit geworden waren und von ihrem unverkennbaren Wert hatten einbüßen müssen, wurden auf öffentlichen Märkten auf einer eigens dafür errichteten Schaubühne vorgeführt. Der Beginn der Mysterien wie der Passionen reicht bis in die früheste Zeit zurück. Diese kirchlichen Dramen gelangten überall in der Christenheit zur Aufführung. *Schletterer* berichtet in seinem Werke »Das deutsche Singspiel« (Augsburg 1863, S. 163) über einen vermutlich von dem syrischen Diakon *Ephraim* gedichteten Wechselgesang zwischen Maria und den heiligen drei Königen, der sogar schon aus dem vierten Jahrhundert stammen soll. Außerordentlich interessant ist die von *Pichler* in seiner Abhandlung »Über das Drama des Mittelalters in Tirol« Innsbruck 1850, gebotene Wiedergabe des Inhalts einer im Archiv zu *Sterzing* (Tirol) aufgefundenen alten Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Musik fiel nicht der Hauptanteil anheim, vielmehr wurde eine fesselnde scenische Darstellung erstrebt. Die Mysterien behandelten recht oft die Leidensgeschichte Jesu (siehe *Schnürer* »Musikalische Spezlegien«), daneben bediente man sich alttestamentarischer Stoffe, doch wählte man auch weltliche, in die damalige Zeit fallende Begebenheiten. Etwa von 1200 an datiert der Gebrauch, während der Charwoche die Leidens-

geschichte in episch-dramatischer Form aufzuführen, indem man einen Sänger für die Erzählung des Evangelisten einen zweiten für die Reden Christi und endlich einen dritten für alle übrigen in der Aktion vorkommenden Personen bestimmte. Das Volk wurde durch den Chor vertreten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde häufig der ganze Text des Evangeliums für mehrstimmigen Chor durchkomponiert oder von der Gemeinde selbst in Liedform abgesungen. Nach und nach traten auch kunstreich gesetzte Choräle hinzu. *Otto Kade* wertvolle Arbeit »Ältere Passionsmusiken bis zum Jahre 1631« (Gütersloh, Bertelsmann 1893) bringt, ergänzt durch Musikbeispiele, eine Reihe älterer Passionen. Man findet hier umfassende Belehrung. *Kade* bezeichnet in dem genannten Werke die er ähnende mehrstimmige motettische Form als Gruppe A und bringt zuerst 10 lateinische Passionen beginnend mit der Matthäus-Passion von *Jacobus Obrecht* (komp. vor 1505), der eine Passion von *Johannes Galliculus* (komp. 1538) u. a. folgen. Dann folgen 14 deutsche Passionen derselben Art. Als Gruppe B gibt der Verfasser die auf mehrere Personen verteilte dramatische Form und erwähnt davon ebenfalls eine lange Reihe wertvoller Werke. Von diesen letzteren sei hier der Johannes-Passion von *A. Scandellus* (komp. vor 1561) als einem ausgezeichneten Werken besonders gedacht. *Kades* Beleuchtung dieser Passion beweist, daß schon bei *Scandellus* die ersten Anfänge der durch *Schütz* und besonders *Bach* zu reicher Ausgestaltung des erhabensten Dramas, das die Welt zu verzeichnen hat, zu finden sind.

Dr. *Kretzschmar* gibt in seinem wertvollen »Führer durch den Konzertsaal« Teil II. eine Reihe bemerkenswerter Werke von folgenden Autoren an: *Lud. Lassus* (1530), *Matth. Ludecus* (1540), *C. Stefani* (1570), *V. Schnecker* (1581), *Lupelius* (1681), *Th. Mancinus* (1610), *Obrecht* (1538), *Joh. Galliculus*, *Balth. Resinarius* (1544), *Cyprian de Rore* (1558), *J. v. Burgk* 1568 und 1597, *L. Daser* (1578), *Jac. Gallus* (1587), *F. Meichold* (1603), *H. Isaacus* (1607), *Chr. Demantius* (1631), *Orlando Lasso*, *Jac. Regnart*, *A. Scandellus*, *Joh. Walther* (1532), *Kerchenthal* (1473), *A. Hasler* (1612), *M. Vulpius* (1613), *Chr. Schultz* (1643).

Die erste Blütezeit der Passion verdanken wir *Heinrich Schütz* (1585–1672), doch gingen seinen Werken die schon auf *J. S. Bach* hinweisen, wie gezeigt, eine ganze Reihe wichtiger tonkünstlerischer Ereignisse voran. 1534 waren schon von verschiedenen Autoren in Paris Passionen mit lateinischem Bibeltext bekannt. Eine zweite Sammlung erschien vier Jahre später mit Beiträgen von *Ludw. Senfl* (1500), *Walther* (1496–1570), *Isaac* (1500), *Stoltzer* (1490–1526) und manchen anderen. Auch in den Jahren 1565, 1578, 1588, 1593 und 1612 wurden viele Passionsmusiken geschrieben.

Heinrich Schütz ist der Altmeister der protestantischen Kirchenmusik. Für die Nachwelt ist sein thatenreiches Wirken von unschätzbarem Werte geblieben. Man kann ihn im Hinblick auf seine enormen Verdienste um die deutsche Musik mit vollem Recht den »Vater« derselben nennen, umsomehr, da sich seine Kompositionen, die in einer stattlichen Gesamtausgabe (Leipzig, Breitkopf & Härtel) vorliegen, auf viele Zweige der Tonkunst, auf Kirchen-, Konzert- und Theatermusik erstrecken. In der trüben Zeit des dreißigjährigen Krieges war er es, der die vaterländische Kunst trotz aller sie von außen empfindlich bedrohenden nachteiligen Einflüsse am Leben erhielt. Von großer Wichtigkeit für das Gedeihen der deutschen Musik und dabei bedeutsam für ihre Weiterentwickelung war die Einbürgerung des zu Ende des 16. Jahrhunderts in Italien entstandenen dramatischen Stils, in demselbe die sie *Schütz* verdanken. Seine nicht nur historisch interessanten, sondern vor allem künstlerisch hervorragenden Werke in Kürze zu beleuchten, ist unmöglich. Die ersten Verdienste um die Verbreitung der Passionen von *Schütz* erwarb sich *Carl Riedel*, der zu Anfang der 1870er Jahre eine Ausgabe von »Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz« und Auszüge aus den vier Passionen, »Historia« benannt, veröffentlichte. Diese hochbedeutsamen Werke, die in der von *Ph. Spitta* redigierten Gesamtausgabe in ihre originalen Gestalt vorliegen, gelten wie die »Psalmen Davids« und die »Symphonien sacrae« als *Schütz* bedeutendste Schöpfungen.

Das erste von *Schütz* für die Passionszeit geschriebene Werk ist die »Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres Herrn und Seligmachers Jesu Christi« (aus dem Jahre 1623). Diesem folgten 1644 »die sieben Worte«. Die ersterwähnte Komposition ist wichtig, weil *Schütz* gegen die früheren Passionsmusiken neue Bahnen zur Weiterbildung dieser Kunstgattung anregt und auch schon zum Teil mit Entschiedenheit verfolgt. Der Evangelist singt freilich noch durchweg im Kolorierton, doch geht sein Rezitativ schon manchmal, vornehmlich bei Schlüssen, ins Arioso über. Die andern Personen singen mehrstimmig in kunstreicher Führung zum Generalbaß.

Bedeutender in der gesamten Anlage und künstlerischen Abrundung ist das kleine Werk »die sieben Worte«. Die protestantische Gemeinde singt hier drei Chöre im Wechselgesang breit und interessant durchgeführt, auch treten herrliche Zwischenspiele (Sinfonien) auf. Die Reden Christi wie die Rezitative des Evangelisten erscheinen im edelsten Stile einstimmig; erst bei der Verherrlichung wird der Gesang des Evangelisten von mehrstimmigem Chor aufgenommen; die ganze Menschheit nimmt Teil an den letzten Leiden unseres Erlösers. Zu den Reden Christi hat *Schütz* die Begleitung für Streich-

Instrumente ausgearbeitet, wogegen die Erzählung des Evangelisten und die der übrigen Personen nur Orgel begleitet wird. Dies weist prophetisch auf *Bach* hin, in dessen Matthäus-Passion der Gesang des Heilandes durch die über der Singstimme gehaltenen Akkorde der Streichinstrumente eine milde Verklärung empfängt. Schütz in jeder Weise wertvolle vier Passionen nach den Evangelien Matthäus, Markus, Lukas und Johannes fallen in die Jahre 1665–1666. Mithin hat Schütz der Leidensgeschichte unseres Heilandes im 80. und 81. Jahre seines für die Musik so ungemein thatenreichen Lebens komponiert. Erstaunenswert ist hier seine vielseitige von dramatischen Elementen durchdrungene Auffassung des großen Weltdramas. Die Chorsätze sind hohe Denkmäler der früheren Kontrapunktkunst. Mit der knappen Fassung derselben wie mit der gewählten der Instrumentalsätze verbindet sich eine Naturwahrheit, die in ihrer Art vollendet genannt werden muß, trotzdem die *Zeitrichtungen* Mannigfaltigeres, besonders durch die Hinzuziehung einer lebendigeren Instrumental-Begleitung gebracht haben. Nun, da die vier Passionen in Band I der Gesamtausgabe genau nach den Original-Partituren zur weiteren Kenntnis gelangt sind, und man durch die Vergleichung mit der a. Z. vorhergehenden *Bachschen* Arbeit erkennen gelernt hat, wie bedeutend sich der vier dort zusammengestellten Passionen für sich allein betrachten, darüber muß man noch mehr als dies früher möglich gewesen, die Größe des hochbetagten Meisters bewundern, dessen Musik gewissermaßen prophetisch auf den noch größeren Nachfolger *Bach* hinweist. Daß man bei der heutigen Aufführung dieser oder jener der Passionen die Chöre, welche ursprünglich a capella geschrieben sind, von der Orgel oder auch von Streichinstrumenten (vielleicht auch abwechselnd) begleiten läßt, wird selbst der noch so strenge Historiker nicht unrichtig finden. Die 1886 und 1891 von A. Mendelssohn (Leipzig, Breitkopf & Härtel) herausgegebenen Klavierauszüge (resp. Partituren) der Matthäus- und der Johannes-Passion haben die Verbreitung der genannten Werke gefördert. Der Herausgeber wird darauf hin, daß die Matthäus-Passion die hervorragendste ist. Eingehendes über die Passionen von *Schütz* findet sich in einer bei Breitkopf & Härtel erschienenen Schrift v. *Bach*: Passionen von Dr. Spitta. 1886.

Im Anschluß an *Schütz* ist der Wirksamkeit des preußischen Kapellmeisters *Joh. Sebastian* (geb. 1622) gedacht. Bei ihm kommen zuerst kunstvoll gewebte geistliche Lieder vor, wogegen bei *Schütz* nur Anfänge von Chorsätzen in den Schlußsätzen seiner Passionen auftreten. Ferner findet sich schon bei *Sebastian* mehrfach eine ausgeführte Instrumentalbegleitung der Rezitative durch Streichorchester.

Soweit die Passion. Das zwischen Kirchen- und Theatermusik stehende Oratorium dessen erst um ungefähr drei Jahrhunderten gekürzte Benennung von dem Worte »Oratorio« Betsaal in der Kirche herrührt, wählt seinen Stoff entweder aus den alttestamentlichen Vorgängen, aus der Leidensgeschichte des Erlösers oder aus dem Reiche der Sagen- und Märchenwelt. Sein Inhalt spricht sich in episch-lyrischer Weise aus. Man unterscheidet geistliche und weltliche Oratorien. Die ersteren behandeln vorherrschend einen biblischen, die letzteren einen weltlichen Stoff. Das Oratorium, das die Passionsmusik, die ihm vorangeht, in sich schließt, bedarf da es nur innere Vorgänge schildert, zu seiner Ausführung keiner szenischen Darstellung. Es ist ein ernster vornehmlich geistlicher Drama, dessen Instrumente entweder die Kirche oder der Konzertsaal, nicht der Bühne ist. Im Gegensatz zur Oper deren Weiterbildung bis in die neueste Zeit hineinreicht, hatte das Oratorium seinen Höhepunkt bereits in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Es zerfällt, wie die Oper je nach seiner Ausdehnung in zwei drei zusammenhängende auch in vier Teile (Akte). Der epische, die Handlung fördernde Protokoll des Werkes wird im Rezitativ dem Erzähler der lyrische in den Arien den einzeln auftretenden Personen, im Chor dem Volke übertragen. Dem Orchester fällt der Ton kunst allein die Aufgabe zu die Situation dem geistigen Auge zu vergegenwärtigen.

Wie die Oper die auch zu Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz entwickelt hat das mit der Passion ungefähr 300 Jahre früher in bescheidenen Anfängen ins Leben getretene Oratorium als Vorgänger hauptsächlich die ansprechende den Gottesdienst gegebenen szenischen geistlichen Schauspiele zu verdrängen. Die Fassung war nun bei *Händel* und *Bach* als Höhepunkt der Oratorien-Musik überhaupt auch zeigt, erhielt es jedoch erst ungefähr um 1450 in Italien, wo es auch in den beiden folgenden Jahrhunderten besonders entwickelte und ausbildete.

Das meiste Verdienst um diese Kunstgattung vorherrschend religiösen Inhalts erwarb sich zunächst der Florentiner *Vero* (1515–1594) ein fortschrittlicher, der das Oratorium, dem er diesen Namen beilegte, zuerst 1551 in Rom aufführte. Er verfasste die Dichtungen und ließ sie in Musik setzen, wobei ihm sein Freund, der päpstliche Kapellmeister *Giovanni Animuccia* (gest. 1571) in den Jahren 1551 bis 1571 unterstützte. Die Oratorienwerke *Neris*, die aus zwei Teilen bestanden, von denen einer vor der andere nach dem Gottesdienste ausgeführt wurde behandelten Episoden aus der biblischen Geschichte, die von einzelnen Stimmen auch vom Chor gesungen wurden und großen Anklang erregten.

Wesentliche Weiterentwicklung fand der den damaligen kurzen Oratorium anhaftende monotone

Stil durch das Emporblühen des schon im 14. Jahrhundert bekannten und von der Mitte des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts sich reich entfaltenden Madrigals der Italiener, dem Liebesgedichte anmutig-weltlichen Charakters zu Grunde lagen.

Hatten bereits in allen europäischen Nationen vom 12. bis 16. Jahrhundert die der Passion verwandten Mysterien das Oratorium wie die Oper im allgemeinen vorbereitet, so geschah dies in Bezug auf den Chor durch das Madrigal. Von den wichtigsten Vertretern dieser Kompositionsgattung seien folgende, der letzten niederländischen und venetianischen Schule angehörende Meister genannt: *A. Willaert* (gest. 1562 in Venedig), *J. Arcadelt* (geb. 1514), *Giov. Gabrieli* (1557–1612), *L. Marenzio* (1550(60)–1599), *O. Lasso* (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), *A. Striggio* (1534–1584), *Palestrina* (1524–1594), *Orlandus Lassus* (1532–1594).

Der bemerkenswerteste Unterschied zwischen dem Madrigal und der Messe oder der Motette ist neben der kürzeren Fassung und dem weltlichen Text noch der, daß es weniger kontrapunktisch als jene umfangreichen Tonwerke gehalten ist. Gegenüber dem damals bereits ins Leben getretenen deutschen Chorlied, dem Choral, weist es die Selbsterfindung aller Stimmen auf, während im Choral eine schon vorhandene, also bekannte Melodie als Cantus firmus, gleichviel, in welcher Stimme, den Tonsatz beherrschte. Von etwa 1512 an datieren die weltlichen mehrstimmigen deutschen Lieder, die das klangreiche, schöne italienische Madrigal zu schädigen drohten, um so mehr, da ihnen vom Ende des 16. Jahrhunderts an die Bezeichnung beigelegt wurde »nach Art der Madrigale«. *Scandellius* in Dresden war angeblich der erste, der 1565 die so entstandenen neuen Madrigale mit deutschem Text komponierte, womit diese Musikstücke weltlichen Charakters nach Deutschland verpflanzt wurden. Von den andern Ländern, in denen die Madrigal-Komposition reich gepflegt wurde, zeichnete sich England besonders aus. In London wurde sogar 1724 eine »Madrigal-Society« zum Zweck der Vorführung niederländischer und italienischer Madrigale gegründet. Viele englische Tonsetzer widmeten sich mit großer Vorliebe diesen Schöpfungen, die noch heute neben denen der Niederländer und Italiener die Programme unserer Neuen so viel bestenden a capella-Konzerte zieren.

(Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Georg Benda.

Herzoglich Sachsen-Gothaischer Kapelldirektor.

Von Paul von Ebart.

I.

Die Familie Benda stammt aus Altbenatky in Böhmen. König Friedrich II. von Preußen nahm sie nach dem ersten schlesischen Kriege mit nach Berlin. *Hans Georg*, der Vater der nachher berühmt gewordenen Söhne, war Leinenweber und wie alle Tschechen musikalisch und singefroh. Die Zeitgenossen schildern ihn als einen Mann, der außer seinem Gewerbe das Spiel auf der Oboe und dem Hackbrett betrieb. Der alte Fritz suchte bei dem musikalischen Leinenweber Erholung, wenn draußen die Kriegstrompeten schwiegen. Das tschechische Sprichwort scheint sich bei den Kindern des *Hans Georg Benda* bewahrheitet zu haben, denn bei der Geburt haben sie nicht nach dem Geldstock gegriffen, sondern nach der vorgehaltenen Trompete oder Klarinette, und sind tüchtige Musiker geworden.

Der König interessierte sich für die Familie, und auf seine Kosten genossen die fünf Kinder Unterricht in der Musik. *Graun* unterrichtete die talentvollen jungen Leute, *Franz Johann, Georg Joseph* im Violinspiel, und *Quantz* in der Kompositionslehre. Die hübsche Schwester der Brüder, *Anna Franziska*, die eine schöne Stimme hatte, wurde auf Befehl des Königs im Gesang ausgebildet. Der dritte Sohn *Georg*, mit dem wir uns heute beschäftigen wollen, ist der berühmteste von den Söhnen des *Hans Georg Benda*.

Er war geboren im Jahre 1721, der Tag ist nicht festzustellen. Bald zeigte er ein hervorragendes Talent zur Komposition und auch im Violinspiel leistete er so Vorzügliches, daß er im Jahre 1742 als zweiter Violinist in der Königlichen Kapelle zu Berlin angestellt wurde. Hier gehörte er dann zu jener großen musikalischen Schule, die gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Berlin sich gebildet hatte. Es ist nicht bekannt, ob Benda durch Empfehlung und Fürsprache von Freunden, oder durch seine Kompositionen, mit denen er schon in den Jahren 1743–48 die musikalische Welt in Staunen gesetzt hatte, den Ruf nach Gotha erhielt.

Am 27. November 1749 war der Kapellmeister *Gottfried Heinrich Stölzel*, ein Zeitgenosse *Sebastian Bachs*, in Gotha gestorben. Stölzel hatte sich als trefflicher Theoretiker und Komponist zahlreicher Serenaden, Symphonien und Passionsmusiken bekannt gemacht. Herzog Friedrich III. von Sachsen-Gotha-Altenburg, der Gemahl der geistvollen Luise Dorothea, war ein Freund und Beschützer der Tonkunst und suchte den verwaisten Kapellmeisterposten nicht lange unbesetzt lassen; denn schon am 25. Februar 1750 musterte Benda auf dem Friedenstein und erhielt für seine Reise von Berlin nach Gotha, sowie für den Aufenthalt »vierzig Thaler«, und der Kapellknabenhüter *Hartmann*, bei dem Benda gewohnt hatte, eine Entschädigung von »fünfundzwanzig Thalern« aus der Rentkammer angewiesen. Am 1. Mai 1750 trat Benda die Stelle als Kapellmeister in Gotha mit einem Gehalt von sechshundert Thalern, nebst sechs Klaftern Holz, sowie »hundertvierundsechzig Thaler vor die Kapellknaben« an, »dem jedesmaligen Kapellmeister«, heißt es in dem fürstlichen Reskript, »werden zwei Knaben, so einige Uebung in der Music haben, gehalten, welche die Stücke aus der Partitur schreiben, und sonst bei der Music aufwachsen müssen«. Und weiter heißt es: »Diese Knaben haben somit ihren Tisch im Conviktorio daselbst genossen, und Serenissimus davor aus dero Cammer die Zahlung thun lassen. Nach der Zeit aber ist solches geändert und

[illegible] Kosten des Kapellmeisters des Herrn und Knaben [illegible] [illegible] [illegible]

dramatischen Meister würdigen zu können. In dieser Absicht habe ich schon vor einiger Zeit den Entschluß gefaßt, mit Sr. Herzogl. Durchlaucht gnädigster Genehmigung eine Reise nach Italien zu unternehmen, um in demselben in Anschauung der Denkmale des klassischen Landes meine Kenntnisse zu erweitern, mir neue Kenntnisse zu erwerben und meinen Geschmack noch mehr auszubilden. Da ich mit 25 Jahren, welche ich nun zu Sr. Herzogl. Durchl. Diensten angebracht, noch keine Gelegenheit gehabt, Ihnen außerordentliche von Ihnen selbst Ihnen zu leisten, welches durch die meinem Vater ausgezeichnete, so unterwerfe ich mich ganz Höchstderselben mir einen unbeschränkten Urlaub zu dieser Reise unterthänigst auszubitten, und da ich bei meiner schlechten Kasse nicht im Stande bin eine solche Reise auf meine eigenen Kosten zu thun so stehe in der festen Hoffnung, Sr. Herzogl. Durchl. werden auch bei diesem Vorhaben, das ich bloß aus der Absicht unternehme, um nur künftig noch ein mehreres Recht zu Ihren gnädigsten Befall zu erwerben, mit einem zu solcher Reise erforderlichen Beitrag hülfreiche Hand zu leisten geruhen. Ich werde durch diese Reise so gestimmt werden, daß ich versichert bin, daß der Folgen derselben zu Sr. Herzogl. Durchlaucht gnädigsten Zufriedenheit ausfallen werden.«

Herzog Friedrich der Beiden Arbeiten meiner mehr schätzen gelernt hatte, erteilt dem armen so hoffnungsvollen Urlaub zur Reise nach Italien. In der betreffenden Verfügung vom 23. September 1824 heißt es: »Aus besonderer Gnade bewilligt er dem Kapellmeister Reinecke (sic) Thilo zu seiner Ausbildung nach Italien, um sich in seiner Kunst vollkommener und unserem Bedürfnis noch tüchtiger zu machen.« Der Geheimrath v. Könitzer, der Chef des Hofwesens, knüpft an diesen ausdrücklichen eine Bedingung. Das Geld und den Urlaub könne er erhalten, aber Reinecke solle sich verbindlich machen auf seine Lebenszeit in hiesigen herzoglichen Diensten zu verbleiben, wenn er aber andere Dienste annehmen wollte, müsse 600 Thaler und was demselben über diesen noch bewilligt werden möchte er zurückerstatten und vor seinem Abgang aus hiesigen Diensten restituieren. Reinecke unterschrieb diese Bedingungen. Der Herzogliche Herzog bittet darauf durch seine Kammer an alle Gemeinschaften, ihnen dann, wenn Reinecke etwa von dem einen oder anderen in den hiesigen einzuführen nötig kann, auch erhält er einen Paß, um in Dresden, Berlin«

Richard Strauß's »Feuersnot«

»Uraufführung in Dresden am 21. Nov. 1901«

Von Otto Schmid

Mit einem Wagemut, der der Leitung des Königl. Instituts alle Ehre macht, brachte unsere Hofoper allen deutschen Bühnen zuvor die neueste Bühnendichtung des genialsten unserer jüngeren Musiker heraus. Unbekümmert um die Einwände, die man und mit gutem Rechte gegen die hanebüchene Schicksalverstrickung des Textes des Werkes machen kann, folgte sie rein künstlerischen Interessen, als sie dem ersteren bereitwillig den Weg vor die Öffentlichkeit bahnte. Und dafür konnte sie gleichzeitig vom weiteren Gewinnst, indem sie die »Aufführungsbereitschaft« an der manches angemessen der ungewöhnlichen Anforderungen, die das Werk an die Ausführenden stellt, fast provokatorisch zu erweisen demonstrierte. Ja der Mehrzahl der Hörer mag es kaum mehr neu Bewußtsein gekommen sein, wie schwer eigentlich diesem einzigen »Singgedichte« aufzuführen ist. Schmids kundige Hand legte den alten so über und endlich dahin, als wie der am Mantel, der es geschrieben, und Kapelle, Chöre und Solisten (Frl. Krull und Herr Schwarzwald in den Hauptrollen) standen voll und ganz im Dienste seiner interessanten. Und trotz dieser besonderswichtigen Aufführung mehr noch war es ihr sicherer Achtungserfolg. Wie es der Inhaltsleiter, selbst in unserem gewiß so manchen Dingen überaus toleranten Tagen vielfach beanstandet, der ob so kühn empfunden wurde. Oder wollte man überhaupt nicht recht was man aus dem Texte machen sollte. Der Musik an sich konnte nur gewisse Bedeutung nicht erhalten. Dazu lenkt sie zu wenig absicht. Nenne. Den poetischen, unterhaltenden Spaßmacher bietet unser Publikum von den Vorstadt Komödien, der andere der von musikdramatische Sorgen aber bringt dem auch nicht Abwechslungen, indem er sich noch immer wie in Lortzing, zur eigenen Lustigkeit Wagner entkommt. Oder merkte es gar daß man es »ernsthaften« wollte daß etwas von Verbindung Menschenverwirrung und Herzensnöte in dem Werke sich — Doch damit hat man es bei einer kritischen Betrachtung des letzteren in seiner absoluten Wertung nicht zu thun. Wie stellt sich der Bühnenschöpfung als solche dar? — Das ist die entscheidende Frage. Und da ist denn das Bedenklichste daß sie einen »Stoff« hat, unerbittlich ist. Das von Wagner in den »Meistersingern« so meisterlich verstand, unter verschiedene Stoffarten zu skizzieren, aus Allgemein Menschliche zu wenden — aus dem »Hans Lotz einen Nachmeister zu machen« — das haben die beiden der Dichtern Strauß und Wagner nicht skizziert. Erst am entstehungsgewesene tritt später der Gedl den der letztere gegen der Münchener hegt, weil er ihn aus *Richard I.*, den Geliebte, nicht verstanden, in unser dem dramatischen Anforderungen durchs zuwiderlaufendem Wesen hervor. An Stelle Kunrads, des Helden der Oper, hören wir dann den Komponisten selber die Inhaltsleere Sprüchlinger abhandeln:

> Sein Wagen kam also gezogen auch —
> Da wurde da den Wagner aus dem Thor
> Den schon Freud das wurde da so gut
> Der sich mit nach einer sehr neue zum Streyb
> Weil wenn wenige weiter Leut'
> Die es wegen Wahn sind,
> Dem wo dem Kunst in den Augen, es

Und das brachte alles dann auch die Hörerin in bedenklicher Weise in den Wert. Beobachtungsweisen klugen Wagnerische Motive zu Verbesserung und für die leidende Charakterisierung der Empfindungen der von der Prosa nicht berührten Menge. In die Klagen der Kinder (»Kinder! Lass uns mit ihnen!«) war für die der alten Männer (»Ach wir in Dunkel tappen und habe tappen erbärmlich«) findet der Komponist in seinem genial gewogenen Ausdrucksvermögen die Mittel.

Diese glänzende Meisterung des zweiten Teils des Werkes hat der erst genannte Text im weit mehr diesem selber verhängnisvoll. Indem nur schon angedeutet das dramatische Moment nun überhaupt zum Schluß. Und das angeschlagene neuer Handlung, der schon an sich nicht groß ist und eine viel kürzere, gerade charakteristische Ausführung weit eher gerechtfertigt hätte als eine das Hauptgewicht auf gesuchte Lustigkeiten legende. Ein Magdlein, so berichtet eine derbe altmodisch-deutsche Sage ist auf offener Straße von dem sie Liebenden gepeinigt worden und ist auch an deren Seite verletzt. So dem andern nur das beim Verbleiben in einem Feuerbrunst sucht um die, zum hohen Hausrat und Ende hängend dem Gespötte der Menge preisgegeben. Daraufhin nimmt sich das Verschmähten an aber Zauberer an. Zur Strafe verhängt

dieser die Feuersnot über die Stadt, die nur dadurch behoben werden kann, daß sich das Mädchen entkleidet und der Entehrer sich an der ernsten Kerbe entzündenden Flammen ihre Kerzen anzünden. »Was unser großmächtiges Gelächter geschah.« *Wolzogen* sagte den Zauber in der Hände Kunrads, des Helden der Oper. Der Feuersnot wuchs ab, ohne daß die Gefahr erhöht. Ganz richtig drängt er den poetischen Gehalt stets in den Vordergrund. Aber er vergröbert ihn durch seine raffinierte Sinnlichkeit.

Etwas weniger »Überbrettl«-Ernst und etwas mehr von dem feineren Empfinden auf das wir Deutschen anspruchsvoll sein wären, und das Ganze hätte eine erstaunlich feine komische Oper werden können. Ob *Strauß* aber die Musik zu einer solchen hätte schreiben können? Wir meinen ja. Daß auch auf Wagnerischem Fundament ein echtes Werk erblühen kann, beweist am schlagendsten *Götz's* »Der Widerspenstigen Zähmung«. Nun, und daß *Strauß* schließlich die Sprache der Lyrik wie die des Humors sprechen kann, das wissen wir auch. Ersteres bewiesen seine Lieder und [illegible] der vorhergehende Opernakt, letzteres aber Lieder und [illegible] der vorliegende Opernakt. Texte aber Lieder und die Lösungen des Konrad »Daß ich den Zauber lerne«, Feuersnot, Minnegebet und der Duett »Mitternachtsruhe, weihevolle Wache« seine beiden Zeugnisse, Perlen wundervoller Lyrik. Der Humor aber klingt in den Kinderszenen am Anfang, in den Mädchenterzetten der großen Nachtszene (Konrad im Förderkorb) u. a. verheißungsvoll an. Nur mehr Natürlichkeit und Ungezwungenheit wäre im Ganzen zu wünschen. *Strauß* sollte sich nicht immer erwarten, er müsse »zum Sturm blasen« gegen alle Zaghaftigkeit, die er grundsätzlich mit »Beschränktheit« zu identifizieren scheint. Kurz die Kampfesstimmung möchte endlich weichen! —

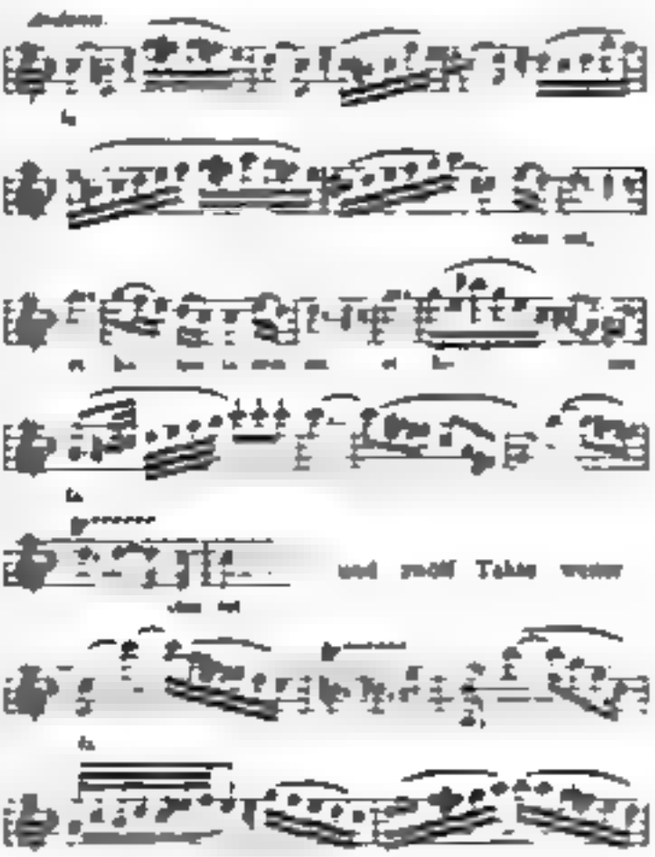
Vom Mozartfeste in Berlin.

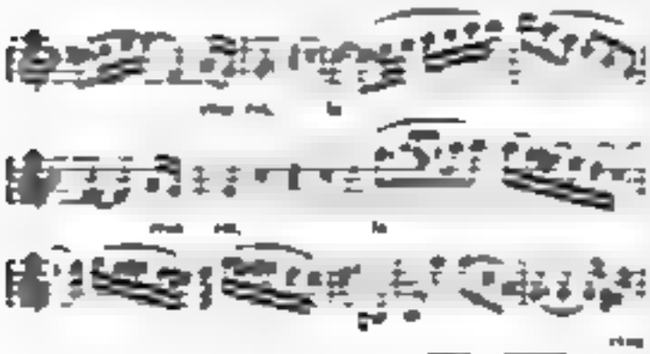
Warum die General-Intendanz der Königlichen Oper plötzlich ein Mozart-Fest beging, wußte niemand. Genug, daß wir es an Opernhäusern und in der Tagespresse nun gründlich satt, mit Kammer- und Salonmusik und mit Opern-Ouvertüren. Nun kennen und lieben und feiern wir uns mehr als hundert Jahren allüberall den liebenswürdigen und menschlichsten aller aufklärenden Tondichter im Hause und in der Kirche, im Konzert- und im Opernsaale, was bedeutet da eine Mozartfeier? Ebenso [illegible] nebensächlich gemeint — will doch die »Mozart-Gemeinde« als besondere Vereinigung nicht bestehen, da wir einst und sonders eine solche bilden. — Nun, es hat nur die Singakademie trotz *Joachim*, Wüllner und anderer bedeutender Künstler Beteiligung noch nie, so anscheinend wenig Menschen sah man im Opernhause wohl selten kaum als bei den Mozart-Konzerten. — Aber neuerlei Neues gab es doch bei diesem Feste: die »neue Messe« und einen neu angeschickten »Don Juan«. Wie zu allen Opern drängte sich auch zu dieser das Publikum, der Messe aber hatte trotz ihrer Neuheit den Saal der Singakademie nicht zu füllen vermocht. Bezüglich dieser kann ich kurz sein, da von Dresden aus über sie berichtet wurde, als sie am April d. J. dort zum erstenmale in der ergänzten Gestalt erklang. Unterdessen war sie bei uns daheim zu Brauchbarkeit, und sowohl *Otto Jahn* als *H. Kretzschmar* werden ihre Bedeutung nicht zu sehr hoch. Warum noch heute alle Musiker lieber besonders der zu Schöpferischen, der durch

[1]) Wenn *Max Kalbeck* in der Vorrede zum Klavierauszuge sagt, sie habe über zehn Jahre lang geruht, ehe sie zum ersten Male in Dresden zur »Aufführung kam«, so ist es. Die Berliner Königliche Hochschule führte sie 1893 und 1894 auf.

für den Gottesdienste der Messen bestimmten, den Mozartschen widersprechen Texte unverändert, und warum mußte ein *Adam Scheidt* kommen, die Ergänzungsarbeit vorzunehmen? Das gibt doch zu denken. Nun, entschieden ist das Werk nicht gewonnen trotz der Versicherung seines Bearbeiters. Mozart [illegible] ist es [illegible] durchweg, großer Mozart nur in etwa zwei Doppel-Chören, heterophonartiger und klangreicher Mozart aber [illegible] frommer Mozart aber weder in der Art des »Requiem« noch der des »Ave verum«. Wohl weil es in der Vorrede steht, hat man die Erhabenheit Händels und die Tiefe Bachs dazu finden wollen. Ich hörte nur zwei Takte von den Halleluja-»Halleluja«, die Mozart absichtlich oder zufällig im »Gloria« aufgenommen hat. Sonst genahete mich kaum etwas an den Händel Stil. Die Polyphonie des »Benedictus« aber war eine Beschämung. Das zu finden ist ein nicht gegeben. Dagegen gemahnt manches an Opernstil, und da, wo der »verwöhnteste« Mozart anfängt, im »Credo« schreiben [illegible] es passend aus der Musik ganz deutlich »Heimweh und Constanze«. Die Soli stehen hinter den Chören weitaus zurück, und der gute Mozart hat sicherlich an eine besonders ergiebige Gurgel — wer es [illegible] gedacht, als er das »Et incarnatus est« schrieb, eine Bravourarie für Sopran mit konzertierenden Bläsern: Flöte, Oboe, Fagott. Hier, wo es sich um das »geistige Geheimnis« handelt um die Menschwerdung Christi, wo die tiefsten Tonarten [illegible] ertönt und [illegible] im Andante und da [illegible] Mozart — es ist fast unglaublich und schwer begreiflich — eine Sopranistin auf in Virtuosenläufen, in Trillern und Sprüngen [illegible] von c bis h einmal ergehen lassen! Sie hat [illegible] eine »Cadenza« von 32 Takten auf den Vokal a. Der ungenannte Notenkopist gibt ein Bild von diesem Satze der Messe.

Aus Mozarts »Et incarnatus est«.





(Coda aus dem Streichquartett [illegible] 74 Takte ohne Text.)

Die Aufführung der Messe war mäßig. Das Königliche Orchester und der mit dem Cäcilienverein verbundene Opernchor erscheinen stets müde, als hätten sie kein rechtes Interesse an der Sache. Der Solosänger standen mit Ausnahme der Sopranistin Frau Kaiser-Itter den Aufgaben Verständnislos gegenüber.

Durchaus erfreulich verlief dagegen die Aufführung des »Don Juan«, der ganz neu angeordnet war und zwar so, wesentlich nach dem Münchener Vorbilde. Man wollte dort genau der Prager Erstaufführung nachkommen. *H. Levi* bekehrte auf *L. Possart* Veranlassung eine neue und genaue Übersetzung und dieser richtete das Werk auf der Bühne ein. Die neue, nachkomponierte Arie [illegible] aus dem Don Ottavio und aus der Szene [illegible] weiter fort, und das Maestoso wurde wieder aufgenommen. Die Änderungen sind nun zweifellos gut, mehr aber den ganzen Schluß wieder [illegible] wo es in Scherza mit Inge gebrochen ist — so daß nach dem Untergange Don Juans das Septett noch einmal erklang, dessen Verlust vom gewissenhaften durch dramatischen Kader so [illegible] spürten. — Die Hauptänderung ist im ersten Finale, das ursprünglich ohne Chor war und nachgerade auch nun muß. Wie weit die Freiheit in der Massenstellung an das Dramatische oder Perfekte [illegible] hat, das mancher hier etwas entbehren wird. Aber Mozart schreibt es so, und so ist es auch das Natürliche. Das Perfekte tritt dadurch noch mehr als dramatisch unvorbereitet hervor, das [illegible] Besser [illegible] Lösung für das hiesige Fest dem Musikbesucher? Leider ist es so, daß [illegible] spielen. Kann [illegible] ½ Takte [illegible] wenn das ein ½ und ¾ Takt zugleich [illegible] dringt? Das [illegible] steht doch über der [illegible] Mozart hat da ein gewaltig [illegible] gemacht und der Regisseur müßte dann hier eine absonderliche Bühnenanordnung treffen, um der Szene [illegible] gleichsam [illegible] zu lassen. Hier [illegible] die Szene [illegible] die Treppe, die man durch [illegible] Lichte der Dekoration, und hinten [illegible] Garten, den der Zuschauer [illegible] Bäumen des Bauern sich im Kreise drehen. Die verschiedenen Massen hören dann nicht in der Ebene der verschiedenen Gruppen, sondern [illegible] der Zuschauer und Musikdirektor regieren die Tanzenden. Die neue Nebenerscheinung und die neuen [illegible] machen den besten Eindruck. Das Orchester [illegible] Der Vorsitzende begleitete Herr *H. Levi* auf einem Konzertflügel. Wir erkennen nun [illegible] Begleitungsinstrument nicht in der Ordnung zu sein. Will man [illegible] Aufführungen [illegible] so müssen wir [illegible] und dann darf auch der Regisseur nicht an [illegible] Anordnungen rütteln. Der Herr Vorsitzende [illegible] Mozart [illegible] Leider hatte [illegible] Don Juan [illegible] Mozart [illegible] Die [illegible] Don Juan [illegible] Das Gewand [illegible] Leider [illegible] Ausnahme *H. Levi* [illegible] Don Juan [illegible] Leider [illegible] Überhaupt ist die [illegible] Übersetzung, wer sehr [illegible] auch gelobt wird, nicht schwach, was [illegible] anderer Stelle schon [illegible] genug aufgebracht [illegible] Auf jeder [illegible] der so [illegible] Textbuch und [illegible] Mozart [illegible]

So gab nur denn das Mozart-Fest-Versammlung an [illegible] Mozartberichte. Und doch hat noch in den letzten Wochen hier noch so sehr viel Neues auf dem Musikgebiete erregt? Aber es steht für den Weltmarkt [illegible] von Bedeutung mehr in Aussicht, daher geht [illegible] ich hoffe nicht schwerlich kommen, auch recht [illegible] Stoff für den nächsten Bericht.

Rud. Fiege

Joseph Rheinberger †

Am 25. November starb in Vaduz *Joseph Rheinberger* nachdem er vor kaum zwei Monaten sein 40jähriges Lehrer an der Akademie für Tonkunst in [illegible] Ehrenbürger [illegible] Mitbürger der er war, seinen [illegible] Komponisten [illegible] Werken und [illegible] Kräften dem Schüler [illegible] als Philosoph gewirkt hat, so sehr [illegible] man [illegible] eigentlicher Name [illegible] Werke [illegible] — verbleibt, so [illegible] es [illegible] gelingt zu werden [illegible] Er [illegible] als [illegible] [illegible] [illegible] verbrachten [illegible] Ruhm [illegible] Vaterlandes [illegible] [illegible] Namen [illegible] Schüler [illegible] [illegible] [illegible]

viel Gelegenheit hatte Beethovensche Kompositionen kennen zu lernen. Die weitere Stellung in der der aufstrebende Meister infolge seiner jugendlichen musikalischen Fortschritt schlechterdings künstlerischen Richtung immer mehr gestört war, hatte es bewirkt, daß selbst am Orte seines vermutlich den Werken von Namen nur sehr selten einmal zu einem Konzertprogramm zu entdecken war. Es liegt darin etwas Tragisches. Der Tenor — aber eine von vornehmlich sehr sympathischer Eigenschaft — mit der *Meistersinger* zu den Idealen seiner Jugend gehört, brachte sie darum, als K. sie gerade ganz neu zu werden, wie sein nicht geschulterter Talent und sein großes Können anfänglich zu versprechen schienen. Sein Tod verminderte musikalischerweise gerade an Augenblick lebhaften Aufführungen. So hörten wir das «Symphonische Tongedicht» Wallenstein in dem dritten Abonnement-Konzert, eine Klavier Violin-Sonate in Es-dur op. 7[illegible] in einer Kammermusik Matinée von Frl. *Elisabeth Schmid* — die Morgens verbreitet bemerkt wird auch durch Verführung des schon gehörten prächtigen G-moll-Trios von *Smetana* verdient machte — bei Kaun durch *Adolf Hempel* das schöne Orgelkonzert in F-dur mit Begleitung von Streichorchester und drei Hörnern, in einem populären Konzerte (August Schmid) die Ouverture zu «Die weiße Rose» und das Streichquintett in a-moll, Op. 84, durch das Quartett Weber. Vor allem in dem dankbaren Andenken unserer Schüler und der hochgeschätzte Meister auch lange bestehen. R. Louis, München.

Monatliche Rundschau.

Dresden. «Klughardts Oratorium «Judith». Am 20. Oktober fand in den Räumen des Herzogl. Hoftheaters zu Dessau die Erstaufführung des Oratoriums «Judith» (Verlag von Carl Hug & Co. Leipzig) von *Aug. Klughardt* statt. Der Komponist dirigierte selbst und wurde am Schlusse von Auditorium und Podium lebhaft gefeiert. Das neue Werk hat mit dem vor einigen Jahren an der Öffentlichkeit getretenen der «Zerstörung Jerusalems» manches gemein, nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich. Musikalisch betrachtet steht *Klughardt* in seiner Judith um gut Teil höher als dort. Textlichen, nach denen man früher nicht lange zu suchen brauchte und so gut wie ganz verwerfen, die Harmonie ist gediegener, der Rhythmus regsamer, überhaupt der Faktur etwas knapper und geschlossener gestaltet. Die Solopartien haben die charakteristischen Gegensätze abgetönt und ordnen sich der Handlung wesentlich ungezwungener unter. Freilich, will man aber das Ganze vom streng historischen Standpunkte aus sprechen, so muß man die so verschiedenen Stellen wenig naturgemäßer Fassung des Textes als unmöglich erscheinen. Um Interesse gegenüber ist der Dichter nicht verlegen. Wie in der «Zerstörung Jerusalems» stehen sich auch hier zwei feindliche Heere als Vertreter zweier Weltanschauungen gegenüber: Judith und Holofernes als ihre Repräsentanten. Handelt es sich jedoch um Zeichnung unserer Kraftnatur, dann sind wir der Text zu Dank und kann der bekannten poetischen Reminiszenzen halb darüber hinweg. So kommt es, daß die Hauptszene: Judith vor Holofernes, mächtig ungestaltet wirkt. Motivierung, in der Katastrophe selbst, ohne sie packen, um Hörer zu überzeugen. *Klughardt* Musik betont aber auf dem Mangel zu denken, führt der reiche Melodik zu Fehle und raffinierte Instrumentationskunst ohne Erfolg. Mit dem naturalistisch gemalten Berauschung, der Holofernes Haupt vom Rumpfe trennt, wird zugleich der letzte schwache Faden des Interesses abgeschnitten, der uns an das Menschliche der Handlung knüpfte. Was dann noch folgt, vermag lediglich in musikalischer Hinsicht zu fesseln. Der zwar ausgesprochene Schlußchor klingt aber matter Verherrlichung des Geschehenen hervor, wie denn überhaupt der Schluß das Anschlaggebende des Werkes fehlen. Der Komponist zeigt sich in diesem als Meister der polyphonen Satzes und verbindet mit schöner der melodischer Linienführung eine hohe Vollendetheit der musikalischen Mittel.

Über die Aufführung selbst nur wenige Worte. Daß sie eine sorgsam vorbereitete und trefflich eingearbeitete war, bedarf keiner Erwähnung. Die beiden Hauptpartien lagen in Händen der Frl. *Wanscher* und des Herrn von *Milde*. Die reich mit Koloraturen geschmückte Partie der «Abra» sang *Frau Senge* während Herr *Senge* als «Achior» das Quartett vervollständigte. Eine durchaus hervorragende Leistung bot das Dessauer Hoforchester.

Arnold Schering.

München im Dezember 1901. Ein ungemein ergiebiges Ereignis war die Ur-Aufführung von *Gustav Mahlers* neuester Symphonie (Nr. 4) durch das Kaim-Orchester unter der Leitung des Komponisten. Wenngleich äußerlich, modern, der energische Wiener Opernkapellmeister als solcher uns als Schöpfer der im vergangenen Jahre mit so starkem Erfolge erklungenen Symphonien Nr. 2 und 3 hier sehr großer Sympathien auch erfreut, unterlich dagegen, ich nehme in Rücksicht auf dem künstlerischen Wert des neuen Werkes, nicht kaum. Die vorzüglichen, im besten Teile in nie ungenommene Gedanke aus «Des Knaben Wunderhorn» entlehnende Tondichtung ist nicht als Programmmusik gemeint kann aber da der Komponist es verschmäht auch nur durch einen Titelhinweis die Phantasie des Hörers auf die Vorstellungen hinzudrängen, die ihm bei der Komposition seiner Schöpfung vorgeschwebt haben, als solcher unmöglich verstanden und demzufolge auch nicht als solche beurteilt werden. Als schwächste Mahler ist diese Symphonie aber nur unglaublich barocken Lärmsuch von Banalität und Trivialität, auf das kein Mensch sich einen Reim zu machen vermag. Was *Mahler* damit eigentlich gewollt hat — mögen es die Götter wissen, von unseren Zeitgenossen wohl es gewiß niemand. Was erfreulich wirkt dagegen trotz allen angeblichen und thatsächlichen Formvergehen *Anton Brucknes* herrliche «Romantische» Symphonie in Es, die *Hermann Zumpe* ausgezeichnet wiedergegeben mit dem Hoforchester vorführte. Den durch den Tod seines unvergeßlichen Begründers verwaisten *Bayreuther* Chorverein vereinigte ein Konzert unter Leitung von *Siegfried Ochs* das den schönsten Wunsch erweckte es möge gelingen diesem bedeutenden Chorkörper dauernd der Musikstadt zu gewinnen. Die mit ergreifender Innigkeit vorgetragene Aufführung von *Josef Lauts* «Missa choralis» und zwei *Bachsche* Kantaten unter denen der prachtige doppelchörige «Nun ist das Reich» — hinterließ einen nachhaltig tiefen Eindruck. Der *Lautsche* Messe verdankt die erneute Repräsentation der eigenartigen kunstvollen Richtung des Meisters, der man ein interessantes Versuch einer Verschmelzung des für den katholischen Kultus bestimmten «Palestrina-Satzes mit modernem Harmonik und Stimmen-Durchführungs kann, wurde mangelos eingefühlend in dem schönsten

ungekünstelten Ausdruck ihrer weichweiblich, so intim persönlich — und das ist das »Moderne« an ihr — empfindenen Herzensinnigkeit. Daß sie vielleicht zu sehr nicht dem gottlich-religiösen, sondern auch im engeren Sinne des Wortes recht eigentlich kirchlich-liturgische Musik bietet, um nicht im Konzertsaale ein wenig fremd am Orte zu erscheinen, dürfte wohl man gewiß nur einem Vorzug erkennen. Der rührige Münchner Cäcilienverein (Domkapellmeister *Wöhrle*) wiederholte seine Aufführung von Werken bayerischer Tonsetzer des 16.—18. Jahrhunderts (Senfl, Lasso, Kerl, Aichinger, Stefani), diesmal mit wesentlich besserem Gelingen der Chorwerke als im Frühjahr. In *Ludwig Thuilles* Klavierquintett in Es (op. 30), das die an neuere Kammermusik vielfach verdiente Quartettvereinigung *Hess* im Verein mit dem Pianisten *E. Bard* zur ersten Aufführung brachte, lernte man ein wirklich wertvolles, meisterhaft gearbeitetes und klangschönes Werk kennen, dessen stimmungsvoller Adagio-Satz namentlich hervorragt. Von den pianistischen Darbietungen wären an erster Stelle genannt die Beethoven-Abende *Frederic Lamonds*, der gerade als Beethoven-Interpret heute vielleicht der erste unter den Berufenen sein dürfte. Von erfreulichen Klavierbildungen erwähnte ich *A. Wormser-Liederer's* Pianoforte- und die regsame Pianistin *Hofmann*, von Violinisten gleichfalls eine junge Dame, *Friederike M.* vom Stadttheater, die außerordentlich viel verspricht. Nun zu den wieder in stattlicher Anzahl aufgetretenen Sängern und Sängerinnen. Der Tenorist *Ludwig Hess*, der einen Abend mit Liedern von *Hugo Wolf* und *S. v. Hausegger* gab, ist ein Künstler, bei dem sich stimmliche Begabung, gesangliche Schule und warm beseelter, tief durchdachter Vortrag auf gleich hoher Stufe befinden und darum leider eine Ausnahmeerscheinung. *Hortense Ritter*, eine, was Vortrag und musikalische Gestaltungskraft anbelangt, geradezu geniale Sängerin brachte in der Folge ihren auf drei Abende berechneten Cyklus Lieder von *P. Tschaikow, Fr. Liszt* und ihrem Vater, dem viel zu wenig gekannten, vornehmlich als Lyriker hochbedeutenden *Alexander Ritter*, mit denen sie was immer ergreifende Wirkungen zu erzielen wußte. Dagegen möchte *Gustav Theodorowicz* mit seinen Liedern und Duetten, die er mit *Josef Lewis* und *Mary Schwarz* in einem eigenen Konzerte vorführte, nur den Eindruck eines nicht vollgültigen Dilettanten. Auch unser Hoftheater hat nun endlich einmal eine Novität herausgebracht. *Alexander Ritters* den ersten Hoforchester-Konzertmeister, »Sperlopers« »Die neue Mamsell«, ohne damit freilich mehr als einen Lokalerfolg zu erzielen. Das Werk, das unserer Zeit bei der Konkurrenz um den vom Prinzregenten gestifteten Preis (1894), eine aussichtsvolle Förderung darzubringen, leider nur allzu an einem unmöglichen Textbuch. Die Musik ist nicht ohne Geschick für das Pikante gemacht, aber in der Erfindung hat jeder Originalität und das Niveau der besseren Operette nur selten übertragend. Von größeren »Theater«-stadt eine Neuinszenierung des »Ring« in Sicht.

Rudolf Louis.

— *Frederick Archer*, einer der bedeutendsten Orchesterdirigenten und Orgelvirtuosen Amerikas ist am 22. Oktober in Pittsburg (Pennsylvanien) gestorben. Geboren am 19. Juni 1838 in Oxford (England), studierte er Musik zunächst bei seinem Vater später in London und Leipzig, und war dann Organist, Orchester- und Opernleiter in London. Er wandte sich 1871 nach New-York, wurde Organist an der Plymouthkirche in Brooklyn, New York und Leiter des Karlstheaters. 1885 gründete er das musikalische Zeitschrift »The Keynote«, wurde 1887 Dirigent der Oratorien-Gesellschaft in Boston, war 1893—1898 Dirigent des »Pittsburgh-Orchestra«, welchen er in der Carnegie-Musikhalle konzertierte als Nachfolger seines Vaters *Victor Herbert*) und Organist am Carnegie-Institut. Seine Orgelkonzerte waren ebenso berühmt wie beliebt, und es standen die bedeutendsten Werke der gesamten Orgelliteratur bis in die neueste Zeit auf seinen Programmen. Bei der Landesfeier, welche von Präsident *Roosevelt* gehalten wurde, gelangte unter *H. J. Mangold's* Leitung sein unter Mitwirkung des Kirchenchores von der »Arsenal-Church« zur ausgeführtes neues Archerisches Programm zur Durchführung.

R. M.

— *Peter Cornelius'* neue Schöpfung »Königskinder« scheint Erfolg werden zu wollen. Am 16. Oktober aufgeführt durch Schuch gelangte sie zum Konzerte der Kgl. Kapelle in Dresden, hatte es bei Publikum und Presse dort einen Erfolg, wie er gleich starkbesetzte Neuheiten des Konzertsaales nur selten zu sein wird. Ebenso wurde sie Mitte Oktober in der »Queenshall« zu London. Weitere Aufführungen stehen unmittelbar bevor.

Besprechungen.

Neue Kompositionen von Max Reger.

Überraschend ist die Fruchtbarkeit *Regers*. Kaum sind einige Monate verflossen, da wir seine bis dahin — stattlichen Werke vor uns hatten und besprechen konnten (in der Mainummer dieser Blätter) und schon liegen abgedruckte vom gedruckten Vorführungen des jungen Meisters in der Musikbeilage unserer und anderer Musikzeitungen wieder drei schwierigste Werke vor:

Op. 45 Sonate für Violoncello und Klavier in A-dur. Münchner Aibl. Preis 6 M.

Op. 52 Drei Phantasien für Orgel. Ebenda. Preis à 3 M.

Op. 53 Choräle (zwei Hefte für Klavier zu 4 Händen). Ebenda. Preis 3 M 50 Pf.

Fuge. Zwei gestürzte Fugen für zwei manuelle Instrumente z. Orgel. Ebenda. Komplet 1 M 50 Pf.

Op. 59 Heft I. Sechs Stücke f. d. Orgel (Präludium, Pastorale, Intermezzo, Canon, Toccata, Fuge). Leipzig, Peters.

Op. 59 Heft II. Sechs Stücke f. d. Orgel (Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Benedictus, Capriccio, Melodie, Fughetta). Ebenda.

— Der evangelische Kirchenchor. Verzeichnis leichter geistlicher Gesänge zu vier Stimmen, f. Soprän, Alt, Tenor u. Baß komponiert. München, Aibl.

Man staunt wieder die Fülle der Gedanken in diesen Werken an, die kaum zu überbietende Mannigfaltigkeit im kontrapunktischen Satz, zugleich kann man sich freuen, daß der bei Peters erschienene (= Orgelschule (Op. 56) sich nicht ausschließlich zu den virtuosen Technik wendet, sondern schon von elementaren Spielern bewältigt werden können.

Die beiden den Text meines entschiedenen Lieder haben eine reiche Ausgestaltung, ein sehr ausgedehntes Studium gehabt, dann, dasselbe zur vollen Geltung zu bringen.

Die geistigen Schwierigkeiten für Klavier verdienen die Mühe, die sie dem Spieler machen werden, der drei Phantasien für Orgel und gedankenvolle Stücke für Violoncello. H. W.

Siegen, 22. November [Ausrichtung] Unserer Mitbürger, dem Pianisten Johannes II. Jansen ist auf Grund einer Stiftung durch Dekret vom 5. Oktober der Titel eines fürstlich sigmaringischen Hofpianisten verliehen worden. Das Königl. Museum zu Berlin hat durch Erlaß vom 8. November die Genehmigung zur Führung dieses Titels erteilt.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

VI. Jahrgang. 1902.

No. 2.
Ausgegeben am 1. Februar 1902.

Monatlich erscheint
1 Heft von 24 Seiten Text und 1–2 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark

In beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt. Ein musikalisches Kuriosum und sein Schöpfer. Von Otto Schmid, Dresden. — Kompendiöse Darstellung der Pausen, der Ornamente und moderner Kunstbezeichnung für Chor, Soli und Orchester. Von Prof. Emil Krause (Hamburg). — Regeln für die praktische Prüfung von Musiklehrern und -Lehrerinnen. Von Rabich. — Lose Blätter: Georg Benda, von Paul von Ehrt. II. Gustav Mahlers 4. Symphonie, von Rud. Pfeyer. Vergnügliches aus Dresden, von Otto Schmid. Berufskategorien, von Rabich. Wagners Flucht. Allgemeine Rundschau. Berichte aus Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig, Mannheim, Kleine Nachrichten. Korrespondenzen. Briefkasten. Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Ein musikalisches Kuriosum und sein Schöpfer.

Ein Beitrag zur Geschichte der Programmmusik.

Von **Otto Schmid**-Dresden.

Ein »Programm-Musiker« ist es, den wir hier unsern Lesern vorstellen wollen, und ein solcher, der vermutlich in dieser Eigenschaft nicht ohne Einfluss blieb auf jenen Meister, der unter der Zahl derer, die wir als »Klassiker« bezeichnen, der äussere Vorgänge darstellenden Musik eine verhältnismässig bedeutsame Rolle zuwies. *Gregorius Josephus Werner* war der Amtsvorgänger *Joseph Haydns*, des Sängers der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten«. Wenig genug ist sonst von seinem Leben bekannt. Selbst sein Geburtsjahr und Geburtsort sind bis heute noch nicht ermittelt worden. Wir wissen eigentlich nur, dass er unterm 10. Mai 1728 als Kapellmeister bei der fürstlich Esterhazyschen Hauskapelle angestellt wurde, am 3. März 1766 starb und am 5. März dieses Jahres auf dem alten Friedhof in Eisenstadt am Berg beerdigt wurde, und zwar meldet das Pfarr-Register 65 Jahre, die Grabschrift 75 Jahre alt. Diese letztere nun mag hier einmal vollständig ihren Platz finden, weil sie, von *Gregorius Werner* selbst verfasst, auch bezeichnend für sein Wesen und seine Art ist:

»Allhier ruhet der Wohl Edle und Kunstreiche Herr *Gregorius Josephus Werner*, weiland gewester hochfürstl. Esterhazischer Kapellmeister, seines alters 75 Jahre, den 3ten nun wolle zur ewigen Ruhe aufnehmen, ist gestorben 1766 den 3 Martii.

Epitaphium.

Hier liegt ein Chorregent, der ein grosses Pensionhaus
Seit viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus!
Er hatte grosse Plag mit Kreutz und Creutz
Wusst endlich nicht wie, wo Er's resolvieren soll,
Bis er die Kunst erlernt, nur in Geduld zu sein,
Andann gab er sich willig und bereit darein.

Dich aber, grosser Gott,
Bitt' ich in höchster Not,
Da wollst die Dissonantze
Von ihm gesetzt zu frei,
Verkehren in Consonantze
Durch seine Buss und Reu.

Weil er die letzt' Cadenz nodenn in's Grab gemacht,
Ist folglich all' sein Stuh zum guten Schluss gebracht.
Herr Jesu! nehm ihn auf zu deinem Himmelschor,
Den nie ein Aug gesehn, noch gehört ein menschlich Ohr!
Wann dann die gross Posaunen
Wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
Ahdemo verwundern sich sieht

Dich aber frommer Wanderstabb
Ruf ich um ein Gebetlein an.«

Erkennt'ich genug spricht hier noch der Scholastizismus zu uns. Man hat in *Werner* wohl ein »Original« vor sich, aber keine künstlerische Individualität. Es fehlte ihm die Erkenntnis, dass die Kunst ein Kulturfaktor ist, dass ihr die Kraft inne wohnt, »der Seele den Frieden zu geben«. Daher sein Hang zu allerhand Spitzfindigkeiten und Schrullen, der so weit geht, dass *Joh. Nep. Fuchs*[1]) der Nachfolger »Schüler und Liebling« *Haydns* in *Esterhaz* wohl den Satz aufstellen konnte: »Man

[1]) geb. 29. Juni 1766 zu Eisenstadt, gest. daselbst 29. Okt. 1839.

mag leichter in dem Stil eines *Händel Bach* und anderer schreiben, aber in dem Stil eines *Werner* zu schreiben, wird niemand gelingen, so frappant sind oft seine Gänge, seine Ausweichungen, so sonderbar sein Eintreten einer Stimme, es gehört oft eine Resignation dazu einen Ton zu halten, von dem man glaubt, es könne durchaus nicht der rechte sein, bis es die Auflösung bezeugt, dafs es der rechte war.« — Kein Wunder also, dafs dieser Mann, den man wohl mit jenen sich in allerhand scholastischen Haarspaltereien und Spielereien gefallenden zeitgenössischen »Leuchten der Wissenschaften« auf Schulen und Universitäten vergleichen mag, sich mit den künstlerischen Bestrebungen *Haydns* der ihm im Jahre 1761 als Vice-Kapellmeister beigeordnet worden war, nicht befreunden konnte. In seinen Augen war dieser eine »Modepuppe«, und »Gesangmacher« war vermutlich noch nicht das unglimpflichste Epitheton, das er ihm beilegte. Aber — zur Ehre *Haydns* sei es gesagt — der jüngere Meister liefs es dem Alten nicht entgelten, dafs ihn seine Kunstanschauung ihm gegenüber in eine Art »Beckmesser«-Rolle drängte. *C. F. Pohl* der Haydn-Biograph, weifs von einem Briefe des Meisters zu berichten, in welchem er sich sehr beifällig über einige Kompositionen *Werners* ausspricht. Nun und dann zeugt gewifs von *Haydns* Wertschätzung des alten Herrn, dafs er »aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister« sechs Fugen desselben für Streichquartett arrangierte und bei Artaria in Wien veröffentlichte!

Ohne uns auf die für uns diesmal nicht in Frage kommenden ernsten Werke *Werners*, seine Messen, Oratorien, Sonaten u. s. w. einzulassen, mag hier der Amtsvorgänger *Haydns* nur einmal als der alte scholastische Sonderling und Spafsmacher ein wenig charakterisiert werden. Da ist denn zunächst darauf hinzuweisen, dafs von ihm in altem Typendruck folgende Werke veröffentlicht wurden:

1. Wiener Tandel- (Trödel-) Markt. Vokal-Quartett.
2. Die Bauern-Richter-Wahl, 5stimmig. Beide Buffonerien von 2 Violinen und Bafs begleitet.
3. Neue und extralustige Tafelstücke.
4. Neuer und sehr kurios-musikalischer Instrumental-Kalender u. s. w.[1]

Aus dem letzteren nun ist die Probe genommen, welche wir im Klavier-Arrangement bieten.

[1]) Diese Aufstellung stammt von *Franz Sales Kandler* (Allg. musik. Zeitg. Leipzig 1827 »Wiens Kunstschätze u. s. w.«), dem das Archiv des hochfürstl. Hauses Esterhazy Galantha durch *Joh. Nep. Fuchs* erschlossen worden war. *Hanslick* und nach ihm *C. F. Pohl* bezeichnen die Bezeichnung »Neue und extralustige Tafelstücke« als den Titel unter dem die beiden Buffonerien in Augsburg im Druck erschienen.

Der Schlaf.

(O somno.)

IV. Satz des »Dezember«.

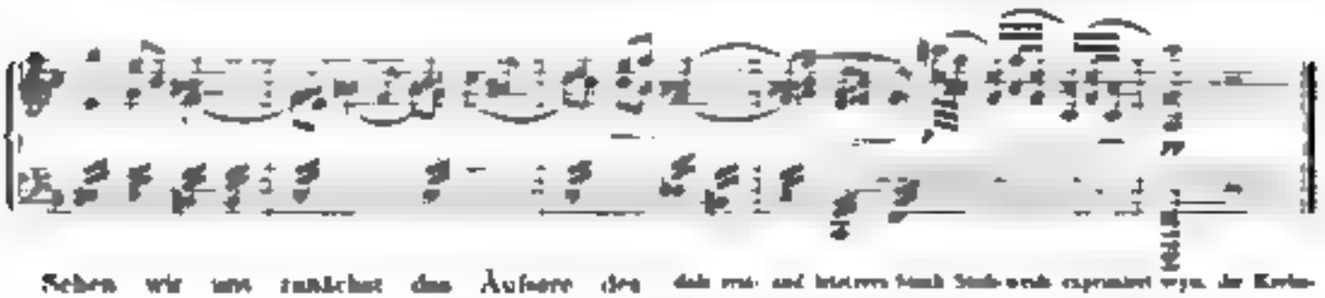
Klavier.

Larghetto.

(Pian e. sord.)

Gregorius Josephus Werner.
Durch via Alte Schmid-Dresden.

col 8va al fine.



Sehen wir uns zunächst das Äußere des »musikalischen Kuriosums« an, so lautet der vollständige Titel »Neuer und sehr curieuser musikalischer Instrumental Kalender. Darinnen von 2 Violinen und Basso continuo in die zwölff Jahrs-Monat eingetheilet und nach eines jeden eigener Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltsamen Erfindungen herausgegeben durch *Gregorium Josephum Werner*. Seiner Hoch-Fürstl. Durchlaucht Paul Antons Fürst Esterhazi de Galantha p. p. wohlbestallten Kapell Meistern in dem Hoch Fürstl. Schloß zu Eisenstatt. Augspurg gedruckt und verlegt von *Johann Jacob Lotters* sel. Erben.« Alsdann folgt in lateinischer Sprache die Widmung des Opus an den Grafen *Franz Zinzendorf* von Luxemburg und schließlich die Vorrede für den »Hoch- und nach Standes-gebührender geneigten Leser«. Wir geben dieselbe als den Inhalt der einzelnen Nummern, die übrigens dann auch noch ein Inhaltsverzeichnis detailliert aufzählt, in ihren Grundzügen charakterisierend wieder.

Der wie die im Werkchen zur musikalischen Ergötzung vorgetragene, von diesem Verlag noch keines gemahl zum Vorschein gekommen. Es betrieb mich aber dieses Jahr eine und alle curieuse musikalische Instrumental Kalender. Darinnen von einer kurtze und deutliche Information zu geben, so folget demnach zu wissen, daß gleich Anfangs Januarii mir erstmahls Herr die Kälte repräsentiret wird. Im Februario kommen allerhand lustige Fastnachts Sprüch und Hüpfgens Bauern, worzu ein temperirlicher Tag entstehet, mit dem gewöhnlichen Zeichen ♏. In regelmäßigen Takt anzeigen, damit der einfache 3 dem Vier Viertel-Takt C die Hälfte benehmen. Der Martius deutet auf die wunderliche Launen. In dem April folget das variable Wetter mit manchfaltig veränderten Tönen. Der May, so bringet die Lustbarkeit mit den Nachtigall-Gesang. Der Junius und Julius hat Hitzbeschwerlichkeit mit grosser Wärme. Im August und Sept. ernähret Ceres die Erndte einige runde Stück. Der October schleift den Feldbau ein. In dem November ist der melancholische Nordost wegen der Schnee Anfang, darbey auch der Mond bisweilen weint, weil sich jeder über den Winter gern grämet. Der December hat den Schluß wegen der langen Nächte. Es beschließt auch die Sonne zum Wintertritt, wie im Januario wieder in die vier Hauptsta Zeichen des Widders, Krebses, Wag und Steinbocks einzutreten, so zu observiren.

Und wie dieses Werkchen zur musikalischen Ergötzung vorgetragen, so wird es auch zu verstehen sein, daß das vorgeschriebene Tempo mit einem ganzen und freie wohl angebracht werde können, wo anderst die notwendig-erforderende Anwendung dabey sind der Music Freund finden, daß ich in Wahrheit beständig, als ich übrigens noch zu seinem Contentement allerhand anerbiethe, auch noch einen geneigten wohlgewogenen Respect hat und verbleibe

Ein geborsamer ergebenster Diener
Gregorius Josephus Werner

Um nun nur ein einziges Problem aus den Zahlen Spielereien des wunderlichen Kauzes zu geben, so folge hier, wie er in greifbaren Zeichen die Jahreszahl darstellt, in welche die Publikation seines musikalischen Kuriosums fällt:

Ob nicht die Absonderlichkeiten des Alten in dem jungen Vizekapellmeister tiefere Eindrücke hinterließen, das dürfte eine Frage sein, die vom psychologischen Standpunkt nicht ohne weiteres zu verwerfen wäre. Und wie diese Eindrücke sich wandelten und modelten unter dem schöpferischen Gestalten des eigenen Phantasielebens, das kann dann nach kurz, nun, jedenfalls für die nüchternen Zahlenspielereien im Sinne des würdigen Herrn *Werner* war auch die *Zeit* dann endgültig vorbei, als *Haydn* sich anschickte, mit seiner Kunst die Welt zu erobern. In so realistischen Tonmalereien wie sich auch z. B. in seinen »Jahreszeiten« gefällt, es ist nicht mehr der Sinn nüchterner Spekulation, der hier regiert, es ist im Grunde doch die poetische Idee, die über allem webt und waltet.

Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.

Von Prof. Ernst Krause (Hamburg).

I

Passion und Oratorium bis zu Händel.

(Schluß.)

Die gegen das Jahr 1600 zuerst in Florenz beim Grafen *Bardi* im Verein mit andern und namentlich hochangesehenen Männern sich entwickelnde Oper brachte den ausgeprägteren rezitierenden Stil und die Ausgestaltung der Madrigal-Komposition zu Chorsätzen, die mit Sologesängen vornehmlich rezitierender Art abwech-

arten, — eine Neuerung, die auch dem Oratorium, das sich noch sehr wenig von der Oper unterschied, ein weiteres Gebiet eröffnete. Die um diese Zeit begonnene Übertragung der kurzen Ouvertüre für Orgel oder andere der wenigen damals bekannten Instrumente bildete gewissermaßen die Grundlage für die sich im Anfang des 17. Jahrhunderts in Venedig entwickelnde selbständige Instrumentalmusik, deren erste Verwendung sich bei den Oratorien und Opern in kurzen Ritornellen, sodann in kleinen Einleitungssätzen (den Vorgängern der Ouvertüre u. s. w.) aussprach.

Mit dem Bestreben, das altgriechische Drama wieder neu zu beleben, was bekanntlich den Impuls zur Opern-Komposition gab, entstand der schon erwähnte Einzelgesang, die Monodie, einer Singstimme mit accordischer Begleitung. Hierzu gehört nächst dem Recitative die Arie, deren freier vom Kontrapunkt losgelöster Stil der Absicht, ein musikalisches Drama zu schaffen, sehr entgegenkam.

Hand in Hand mit der ersten Opern-Komposition ging die des Oratoriums. Ein eifriger Vertreter der Florentiner Opern-Bestrebungen, der Römer *Emilio del Cavaliere* (geb. um 1550), schrieb ein allegorisches Oratorium mit Recitativen: „L'anima e corpo", das im Februar 1600 zuerst in Rom im Betsaale der Kirche Santa Maria della Vallicella auf einer dazu errichteten Bühne dargestellt wurde. Dr. Burney giebt in seiner „Geschichte der Musik" eine lesenswerte Beschreibung dieses hochinteressanten ersten Oratoriums.

Wie für die Oper war auch für die Weiterentwickelung des Oratoriums *Claudio Monteverde* (1568—1643) durch seine freiere Harmonik prägnante Deklamation und charakteristische Instrumentierung ein grundlegender Neuerer von ausserordentlicher Bedeutung. Monteverde hat kein Oratorium geschrieben, aber seine vielen Neuerungen in der Opernmusik konnten nicht ohne Bedeutung für das Oratorium bleiben. Nächst diesem und zu *A. Gabrieli* (1510—1586) und *Lodovico Grossi da Viadana* (1560—1645), letzterer durch seine „Geistlichen Konzerte", deren Weisen die Oper wie das Oratorium wesentlich vereinfacht gestalteten.

Auf Viadana, der in seinen geistlichen Konzerten für eine bis vier Singstimmen mit Basso continuo (Orgelbaß) der Imitation ein neues Feld eröffnete, folgten eine Reihe bemerkenswerter Nacheiferer, die zum Teil wieder andere Bahnen betraten. Zuerst dürfte wohl *Michael Praetorius* (1571 bis 1621) der vielseitige Bearbeiter der deutschen Volksgesänge anzuführen sein, ferner ein deutscher *Jak. Hieron. Kapsberger* (etwa Hälfte des 17. Jahrhunderts), der in Rom lebte. Man kennt von letzterem außer vielen 1624 in Rom gedruckten mehrstimmigen Kompositionen nach Texten seines hohen Gönners Papst Urban VIII., zwei oratorische Werke, „Die Harfen zu Bethlehem" und die „Verklärung des heiligen Ignatius von Loyola". Kompositionen, die außer kurzen instrumentalbegleiteten Recitative, Duette und mehrstimmige Chöre mit untergelegtem Baß enthalten. Noch bedeutender als Kapsberger sollen (nach Kretzschmar) die Werke von *F. Foscolo* um 1614 und *D. Mazzocchi* erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sein.

Carissimi (1604—1674). Vervollkommnung der bisher im monodischen Stil gehaltenen Musik war namentlich für das Oratorium von Wichtigkeit. Nicht mit Unrecht hat man seine Oratorien als Vorläufer der Händelschen anzusehen. Seine von etwa 1670 geschaffenen Kompositionen (es sind vornehmlich weltliche Kantaten, Oratorien etc.) sind noch heute von bleibendem Interesse. Er schuf ein weniger steifes Recitativ, unterscheidet die Arie charakteristisch durch eine lyrische Grundstimmung von demselben und erfand für die Chorsätze eine Form, die sich wesentlich von der der Motette und des Madrigal unterschied und stellenweise vollständig von jener abrückt. Von seinen Oratorien, „Jephta" (das hervorragendste), „Judicium Salomonis", „Balthasar" und „Jonas" erschienen im Neudruck 1844 als Band II der von Dr. Chrysander edierten „Denkmäler der Tonkunst" (Bergedorf bei Hamburg). J. Haitzl beurteilte 1678 „Jephtias", der mit günstigem Erfolge dann wiederholt zur Aufführung kam. Carissimi bildete viele Schüler. Die bedeutendsten waren *Marc. Antonio Cesti* und *G. Stradella* (1644—1682). Von weiteren in ihrer Art hervorragenden Komponisten des Oratoriums im 17. Jahrhundert sind noch anzuführen der von einem Leidenschaftsrausche umgebene *G. Stradella* (1644—1682), der seiner kirchlichen Musik wegen der Apostel unter den Tonkünstlern genannt wurde. Stradellas Bedeutung als Oratorienkomponist ist nicht zu unterschätzen, dem sehen seine beiden Oratorien „Johannes der Täufer" (1676) und „Susanna" (1681), über deren Inhalt Burney und Fétis Ausführliches berichten. Auch er erkannte wie Carissimi in der Betätigung des Chores an der Situation eine Hauptaufgabe des Oratoriums.

Wie das Madrigal und die Motette einflußreich auf die Weiterbildung des Chorsatzes im Oratorium einwirkten, so die weltliche Kantate, deren erste Blüte der Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt, auf den Sologesang. Hatten Viadana und Carissimi in ihren Kirchen-Konzerten und anderen Kompositionen den Chorsatz gehoben, so thaten dies im Sologesang in ähnlicher Weise die hervorragendsten Vertreter der weltlichen Kantate, unter denen *G. Carissimi* (1604—1674), *Luc. d'Ascoli* (etwa bis 1730), *Stradella* auch *Caldara*, *Händel* und *Bach* besonders anzuführen sind. Die weltliche Grundlage dieser Kantaten, die einen wichtigen Bestandteil der damaligen Haus- und Kammermusik bildeten, stand wesentlich gegen den tonkünst-

lettischem Inhalt zurück, der in vieler Beziehung bewundert zu werden verdient, wie in Hinsicht auf harmonische Sicherheit, neue Erfindungen schöner Melodien, auf denen unbeschadet des religiösen Grundcharakters der Werke weiter fortgebaut werden konnte. Die gleichzeitig mit den Madrigalen ins Leben getretene Generalbaßbegleitung, in der der Chor nur verdoppelnd mitkommt, gab dem Sologesang, dem in ihr eine umfangreiche Mission zufiel, neue Impulse. Der ungenannte geschätzte Komponist der *Scarlatti* hat einige Oratorien geschrieben, von denen nur eins bekannt ist. Das Werk ist besonders reich an herrlichen Sologesängen. Leider ist dieses ehrwürdige, interessante wie schöne Oratorium wie so vieles andere von Bedeutung heute ganz vergessen.

Über den möglichst kurz gefaßten Hinweis auf das italienische Oratorium des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts, das sich anfänglich noch der szenischen Darstellung bediente und sich erst zur Zeit Carissimis von derselben befreite,

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts traten Händel, Keiser, Mattheson und *Telemann* in Hamburg, letzterer mit mehr als 40 Passionsmusiken hervor, in welchen sich Arien und auch Duette etc. befinden. Nicht wenig mochte die damals in Hamburg blühende reine, stilvolle deutsche Oper zur Modernisierung dieser Passionsmusiken beigetragen haben. Die Worte der heiligen Schrift bildeten hier anfänglich den Grundtext, aber 1704 ward ein von den bisher üblichen Formen vollkommen abweichender Text nach einem Gedicht von Harold Menantes „Der blutige und sterbende Jesus" von *Keiser, Händel, Mattheson* und *Telemann* komponiert und aufgeführt, in welchem der Evangelist fehlt, dagegen drei Kantaten „Die Klage der Maria", „Die Thränen des Petrus" und „Sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion" die Affekten erregten. Nachdem dieser Text mit Recht von der Geistlichkeit scharf angegriffen worden war, trat der Hamburger Ratsherr Lucas *Heinrich* mit einem Passionsgedicht hervor, das allgemeine Bewunderung erregte und von *Keiser, Händel, Mattheson* und *Telemann* komponiert wurde. Der Evangelist war in demselben beibehalten worden, auch nicht mit Worten der heiligen Schrift. Von weiteren Komponisten der Passion ist u. a. *Stölzel* († 1749) hier anzuführen. Derselbe hat 14 Passionsmusiken geschrieben, von denen die erste 1723 zu Gehör kam.

Ist *J. S. Bach* auch nicht als Begründer der Passionsmusiken anzusehen, so steht er doch so erhaben über seinen Vorgängern, daß er alles auf diesem Gebiete vorher Geschaffene vollständig in den Hintergrund drängt. Den Evangelisten giebt er streng nach den Schriftworten. Bach soll fünf Passionsmusiken geschrieben haben, von denen bis vor einigen Jahren nur zwei, die Johannes- und die Matthäus-Passion, bekannt waren. Die Lukas-Passion, deren Echtheit zu bezweifeln ist, erschien 1831; die Handschrift des Originals ist allerdings die Bachs, doch nimmt man wohl nicht mit Unrecht an, daß Bach hier nur eine Kopie irgend einer in damaliger Zeit geschätzteren Passionsmusik anfertigte und vielleicht einzelnes Eigene hinzufügte.

Bachs Johannes-Passion entstand vor der nach dem Evangelium Matthäi, erstere wurde am 7. April 1724, letztere in der gleichen Zeit der Charwoche 1729 in der Thomas-Kirche zu Leipzig zum erstenmale aufgeführt. Bei der Johannes-Passion hat Bach in Ermangelung einer überall zutreffenden Dichtung selbst die geeigneten Textesworte teils aus der Passion von Brockes, teils aus vorhandenen Gesangstexten — vielleicht auch manches durchaus selbständig — zusammengestellt. Er mußte jedoch mit der textlichen Vorlage auf die Dauer nicht zufrieden gewesen sein, wie aus der mehrfachen Umarbeitung der Johannes-Passion hervorgeht, der er sich auch noch unterzog, als die Matthäus-Passion bereits vollendet und aufgeführt worden war. Steht auch die Johannes-Passion gegen ihre Nachfolgerin zurück, was zum Teil wohl seinen Grund in der angeführten Unzulänglichkeit der textlichen Grundlage hat, so ist sie doch ungeachtet ihres mehr subjektiven Konzertcharakters und zahlt zu Bachs interessantesten Werken. In der Anordnung der Rezitative, Arien, Chöre etc. ist die Johannes-Passion der Nachfolgerin gleich, doch erscheint nicht alles von derselben Anziehung und künstlerisch hohen Bedeutung. Innerlichkeit und die Chorale, das Hervorragendste, dagegen erscheinen der Volkstümlichkeit mitunter nicht so prägnant wie in der Matthäus-Passion. Die Arien zeigen noch stellenweise die ältere, vor Bach übliche ausgedehnte Fassung und neigen manchmal zum Stil des älteren italienischen Sologesanges eines Scarlatti u. a. Auch die Charakterzeichnung der einzelnen Personen, z. B. die des Heilandes, kommt der in der Matthäus-Passion an Bedeutung nicht gleich, wenn sie auch von warmer religiöser Empfindung ist. Von den einzelnen Teilen des Werkes dürfte der Eingangschor (somit der zu Bachs besten Inspirationen zählt) das großartigste Stück des ganzen Werkes sein.

Bedeutend reicher und inhaltlicher ist die Matthäus-Passion. Die hier die Rahmenworte verbindende Dichtung, der Text zu den Chören, Arien etc. ist von Christian Friedr. Henrici, der unter dem Namen Picander in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als Dichter bekannt war. Obwohl nicht ohne einzelne Seltsamkeiten, eignete sich der ganze Fassung und Anlage der Dichtung sehr zur Komposition, bewunderte wegen ihrer christlich frommen Grundstimmung. Die 15 Chorale, unter denen das herrliche Passionslied „O Haupt voll Blut und Wunden" mehrmals auftritt, sind von Bach an den geeignetsten Stellen eingeschoben. Er wollte den Ernst der Gemeinde

an der Aufführung mit beteiligt waren, ob dies aber bei der ersten Aufführung wirklich geschehen, darüber ist nichts bekannt. Der Chor tritt in der Matthäus-Passion entweder dramatisch oder betrachtend auf. Orchester und Orgel wirken in großartiger Weise mit demselben zusammen. In vielen Einzelheiten mag wohl Bach diesem oder jenem seiner Vorgänger gefolgt sein, das, was er geboten, bereicherte er aber durch die mannigfaltigeren Mittel der Instrumentation und schuf vermöge seines hohen Genies neue, selbständige Formen. Die Matthäus-Passion, das großartigste aller Bach'schen Werke, das gleich den Oratorien *Händels* (Messias, Israel etc.) die religiöse Innigkeit für ewige Zeiten beherrschen wird, mag wohl 1728 in Leipzig entstanden sein. Bach war daselbst seit 1723 an der Thomasschule angestellt. Bekanntlich hat *Mendelssohn* das große Verdienst, dieses herrliche Werk nachdem es 100 Jahre geruht und fast der Vergessenheit anheim gefallen war, zuerst wieder zur Aufführung gebracht zu haben, und zwar durch die Singakademie in Berlin am 11. März 1829.

Die Chöre in der Matthäus-Passion geben in großartiger Weise die Grundstimmung der in den Rezitativen ausgedrückten Empfindungen wieder. Chor und Orchester sind je in zwei Teile geteilt, die sich einander gegenüber stehen, ergänzen und beantworten. Auch hat Bach der Begleitung zweier Orgeln vorgeschrieben, wie die alte Leipziger Thomaskirche sie besaß. Außer den Orgeln und den Streichinstrumenten kommen nur wenige Blasinstrumente (von denen manche heute nicht mehr bekannt und und durch andere ersetzt werden müssen) in Anwendung. Trompeten und Pauken benutzte er nicht, auch nicht die damals schon üblichen Fagotte. Die bei den heutigen Aufführungen oft gemachten instrumentalen Zusätze, die nicht alle als Ergänzungen mancher nur skizzierten Teile des Originals gelten können und zu beanstanden, da sie ein modernes Kolorit in die charakteristische Orchesterfärbung bringen. So sind z. B. die Rezitative des Evangelisten von Bach mit Begleitung des Cembalo und Baß angegeben, zum Unterschiede von denen des Heilandes, wo die volle Quartett-Begleitung angebracht erscheint. Gleichsam um den Reden Christi eine höhere Weihe zu geben, ihnen gewissermaßen eine Art Heiligenschein zu verleihen, läßt Bach die begleitenden Quartettstimmen immer über der Melodie in höherer Lage erklingen und hat dem vom Anfang bis zu Jesu Hinscheiden herrlich durchgeführt. Da, wo es der Inhalt der Worte bedingt, wird das erzählende Element in den Rezitativen verlassen und ein melodischer Arioso tritt an dessen Stelle z. B. beim heiligen Abendmahl: „Nehmet hin und esset, das ist mein Leib". In der Johannes-Passion von *Brandhuber* findet sich schon der Anfang einer solchen Unterscheidung der Reden des Heilandes von den Rezitativen der übrigen Personen. Brandhuber läßt den Evangelisten im psalmodierenden Tone die Rezitation ausführen. Der Chor wird angewandt für die Aussprüche des Volkes und ist durchgehends funfstimmig gehalten. Für die Reden Christi hat Brandhuber kurze vierstimmige von vier Solisten auszuführende Sätze gewählt, wogegen die des Pilatus etc. zwei- oder dreistimmig von Solisten gesungen werden sollen. Die Wahl von vier Stimmen für die Reden des Heilandes verleiht denselben nun eigene der Bedeutung entsprechende Färbung.

Mit wie einfachen instrumentalen Mitteln Bach in der Matthäus-Passion arbeitet, zeigt schon die ungemein geringe Zahl der verschiedenen Instrumente. Das Wichtigste ist den Singstimmen abgegeben und es wirkt das Orchester weniger durch wechselvolle Klangfarben als durch Belebung in der Führung der einzelnen Stimmen. Es trägt den Gesang unterstützt den Chor und tritt nur in wenigen Momenten selbständig auf. Der großartigste Satz ist der erste, wo drei Chöre mit vier Orchestern und Orgeln zusammen wirken.

Bachs Weihnachtsoratorium gehört streng genommen nicht zur Oratorienform, sondern zur Kantate, da es aus einer Zusammenfügung von sechs Kantaten besteht, mithin also kein aus einem Guss geschaffenes Werk ist. Die Kantaten sind für folgende Tage bestimmt: No. 1, 2 und 3 für die drei Weihnachtstage, No. 4 zum Neujahrstage, No. 5 für den Sonntag nach Neujahr, No. 6 zum „Fest der Erscheinung Christi". Der Text ist den Bibelworten der Evangelien des Lukas (Kap. 2, V. 1–21) und des Matthäus (Kap. 2, V. 1–12) entlehnt und behandelt die Geschichte von der Geburt Christi, der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande bis zu deren Rückkehr in deren Heimat. Ob Bach Anteil an den neben den Bibelworten eingefügten Worten hat, ist nicht bekannt, der Inhalt ist dem der Dichtungen damaliger Zeit verwandt, wie sie Picander zur Matthäus-Passion geliefert hat. Die Komposition der sechs aneinander gereihten Kantaten des Weihnachts-Oratoriums fällt in das Jahr 1734. In seiner äußeren Anlage und formellen Gestaltung hat das Weihnachts-Oratorium manche Ähnlichkeit mit der sechs Jahre früher geschriebenen „Matthäus-Passion": gleich Eingangschöre, Choräle, die Erzählung des Evangelisten etc., nur ist hier alles knapper gehalten. In gedrängter Form bieten der sechs Teile Epochen, dramatisches und erbauliches, Bachs Gemahlinnen und Liebhabern reizvolle neuer Texte für verschiedene Zwecke zu verwenden, manche ohne andere als textliche Veränderung, wieder andere nur teilweise umzuarbeiten und so in mehreren Werken zu benutzen, begegnet man auch im Weihnachts-Oratorium. Nicht weniger als elf Nummern dieses Werkes, die Eingangschöre

zum ersten, dritten und vierten Teil ferner Arien und ein Duett hat er seinen weltlichen Kompositionen entlehnt deren Charakter aber doch so ernst und gemessenen kirchlich ist, daß sie sich vortrefflich fügen. Die Chöre sind auch im Weihnachts-Oratorium Belege für Bachs hohe Kunst. Der großangelegte Chorsatz des ganzen Werkes. Ehre sei Gott in der Höhe steht im zweiten Teil. Auch die Arien Chorale vor diesen den Schweren außerordentlich viel

Zu den wichtigeren nach Bach entstandenen Passionsmusiken gehören die von *C. Ph. Em. Bach*, *Graun* »Der Tod Jesu« ferner Werke von *Hasse*, *Naumann* *Homilius* *J. H. Rolle* *G. Schicht* u. a. Auch *Haydns* »Die sieben Worte des Erlösers« (1784, von denen später auch die Rede sein wird, wäre hier anzuführen. Da die Entwicklungsgeschichte der Passion jedoch in Bach nicht nur ihren Höhepunkt, sondern auch ihren bedeutungsvollen Abschluß gefunden hat, so würde es hier zu weit führen, näher darauf einzugehen, wenn auch manche von ihnen z. B. die von Homilius, recht Interessantes bieten. Überdies wird der Schreiber dieses der Genannten später gedacht werden.

Gegen die staatliche Prüfung von Musiklehrern und -Lehrerinnen.

In der Begleitschrift zur Petition an den Kultusminister Dr. *Studt* wegen Einführung der staatlichen Prüfung von Musiklehrkräften heißt es: »In der geforderten Organisation unseres Lehr- und Bildungswesens befindet sich eine Lücke und diese betrifft den Musikunterricht. Hier allein fehlt es an Ordnung an Kontrolle an Schutz und wird dem Lernenden, wie auch dem Publikum gegenüber. Ist doch das musikalische Lehrfach vorläufig jedem, d. h. der Kunst in dasselbe ist an keinerlei amtliche Befähigungsnachweise geknüpft. Der lehrt, wer sich selbst dazu ernennt. Da ist der Wunsch rege, daß der Staat die Regelung des Musikunterrichtswesens, analog dem wissenschaftlichen Unterricht in seinen Schutz nehmen möge.

Schon an dieser Klage und Wunsch erinnert sich Wie oft die Lücke von der hier gesprochen wird. Der Staat überläßt ja diesen wichtigen Musikfach in allen Schulen dem Genügenden nicht an, und bevor ist genau so gut sich wie der wissenschaftliche Unterricht. In sämtlichen Lehranstalten Seminaren Universitäten wo auch Klavier Violinspiel und Gesang an staatlich anerkannte Lehrkräfte gelernt ist die gleiche Analogie mit den Wissenschaften ebenfalls vorhanden.

Im übrigen ist der Musikunterricht Privatsache, jeder kann jeden lehren genau so wie in den Wissenschaften und allen Künsten, in denen auch jeder jeden lehren kann.

Der Petent verlangt also im Grunde genommen für den Musikunterricht nicht ein gleiches Recht wie andere, sondern eine Ausnahmestellung. Was aber dann dem Klavierlehrer dem Violinlehrer dem Lehrer der Tonkunst-Theorie des Violinunterrichtes recht sein würde das wäre dem Sprach- Zeichen- Turn- Fecht- Tanzlehrer ja nur billig, denn auch sie bespannen das Klavierspiel nicht wichtiger als eine von den letztgenannten Fächern.

In der Petition selbst heißt es, man möchte sich die Idee einer staatlichen Prüfung für diejenigen Personen einführen zu [illegible], welche Musikunterricht zu erteilen resp. ein Konservatorium oder eine Musikschule zu begründen oder zu leiten beabsichtigen.

In der Ausführung dazu sagt man: »Jeder der sich als Musiklehrer ankündigt sollte einen Befähigungsnachweis beibringen, jeder Leiter einer Konservatoriums dürfte nur staatlich geprüfte Lehrer anstellen« und weiter unten heißt es wunderbarerweise, man wolle nicht allen Privatmusikunterricht unter staatliche Kontrolle gestellt haben. Sind das nicht merkwürdige Widersprüche? Man war sich eben selbstredend nicht klar bei wem die staatliche Prüfung einsetzen oder wem sie aufhören sollte und deshalb heißt es 2 Sätze weiter, von denen der eine den anderen aufhebt. In der That wäre es schwer, wenn der Staat wirklich auf die Petition einging, eine Grenze zu finden und es würde wahrscheinlich heißen müssen: Alles oder nichts.

Der Künstlerstand im allgemeinen kann einen Erfolg der Petition nicht wünschen, weil er befürchten muß, daß der Staat dann dem und der Kunst die nötige Bewegungsfreiheit nimmt, daß der Staat die Künstler, wie es ja mit seinen Beamten tut, in strenggegrenzte Kategorien einteilt, lediglich nach dem Bildungsgang, nicht auf der Bildung und Leistung. Was würden die meisten Lehrer sagen, wenn der Staat heute schon nicht nur künftige Musiklehrer prüfte, sondern auch [illegible] analog dem wissenschaftlichen Unterrichte dann noch bestehenden Lehrer [illegible] »Klavierlehrer mit Universitätsbildung dürfen z. B. pro Stunde mit Gymnasialbildung M nehmen alle übrigen haben sich mit 4 M pro Stunde zu begnügen.«

Nun, freuen wir uns, daß in Sachen der Kunst das Individuum auch vom Rechte wegen noch etwas gilt und nehmen wir gern deshalb alle Unvollkommenheiten, die dieser Freiheit im Gefolge hat, mit Humor hin. Rabich.

Lose Blätter.

Georg Benda.

Herzoglich Sachsen-Gothaischer Kapellmeister.

Von Paul von Ehrt.

II.

Auf der Reise nach Italien, die er am 4. Oktober 1764 antrat, ging Benda über München, wo er verweilte wurde von dem Kurfürsten Max Joseph im Schlosse zu Nymphenburg ein Klavierkonzert eigener Komposition zu spielen und erhielt als ein Zeichen der Zufriedenheit eine goldene Uhr zum Geschenke. In Venedig wurde er von dem berühmten Johann *Adolph Hasse*, der seit 1764 dort lebte, freundlich aufgenommen. Auch mit dem Kapellmeister Salvatore, einem gebürtigen Cherubini, der sich Sonders halber in Venedig aufhielt, trat er zusammen. Phillip besuchte Benda die Opernaufführungen und suchte

alles auf, was unsere Kunst ehren konnte. Von Venedig aus ging er auf einige Zeit nach Rom und hat sowohl begeisterte als auch für die Antike kühle Briefe von dort geschrieben. Er komponierte für die Fastenzeit drei Oratorien, die Handlung des Herzogs Friedrich nach Rom verlegte, wo er ein Theater von dem Herzog erhielt. Davon wird, wahrscheinlich gehalten werden ist, auch nach dem Urteil der Zeitgenossen zu seinen besten Kirchenkompositionen gehören. In dem musikalischen Gedenkbuch von dem Jahr Herzog schreibt *Rinaldo*. Das Werk gab seinen Bühnenerfolg bald wiederholte Bearbeitungen, die von seinem ursprünglichen Charakter sehr wenig beibehalten haben, erfuhr seine neuen Schöpfung. Neue italienische Opern und Operetten, die nach den Begriffen der gebildeten Schicht von gutem Adel und Musikverständnis waren, die Möglichkeit, neue Talente entdeckten und die weiterhin fördern sollten, dies bald in unserer den Plätzen wurde. Von musikalischer Bedeutungsgrad erlangt bald darunter der eigentliche Wesen der Theatermusik, die von der Kantate kaum mehr verlangt wurde, als sie der Dichter vorschrieb, und die Musikvermittlung mit und der ehrlich künstlerischen Ausdruck wandten Sinne suchte das Kind — die Arie — zum Gleichen Musik mit den Augen erwandt als der darstellende Künstler selbst. Es den Ausdruck den dem das Herz verlangt mit Anstrengung sie Kräfte vergeblich sucht, — vergebens an den Augenblicken seiner Rührung schweigen oder durch Worte ausdrücken und nicht Töne malen sich, sondern auch eine mit und mit ohne Worte leben. Brenda bekam mit dem eingeborenen Leben im Innern auch selbst mehr. Nach seiner Rückkehr erhielt er von Herzog den Dezember [illegible] vom Rhein, um mit, Gott gute Frankenwein. Dagegen bildet der Herzogliche Brief hat will der Kapellmeister Brenda die Verbringung der Musik empfehlen, zu seinem Herrn zurückzukehren, verbrannt bewegen und damit plötzlich den Tod der Musik mag [illegible].

Herzog Friedrich liegt empfehlung die Bemerkung bereits [illegible] liegt dergleichen werden [illegible] Uns aufgeführt werden. Bereits komponierte auf den Namenstag [illegible] 24 Oktober [illegible] der Herzog von Lauer Direktor von Ohr, welche auch später mit verändertem Text in Berlin und anderwärts zur Aufführung gelangt [illegible] ist. Der Anfang lautete

Der [illegible] Name Deiner
Der Name, der [illegible] ist
Rom [illegible] Tag mit Jubeltöne!
Lauter [illegible]

Es ist zu bedauern, daß der Komponist nicht bei Lebzeiten gewußt hat, daß es [illegible] der besten Arbeiten Brenda gehört. Manches daraus hat er in seiner späteren Oper Rinaldo verwertet.

Der erste musikalische Gruß des Herzog von unserem Meister [illegible] einer erhielt war der am 7. August 1775 erfolgte Einberufung eines Herzoglichen Kapellmeisters zur Bereicherung [illegible] durch [illegible] Tragödien über [illegible] Werke [illegible] Dichter [illegible] Jahre [illegible] Jahre [illegible] Jahre

[illegible]

[illegible]

[illegible]

aber einen solchen Zeitraum vergnügt zugebracht — aber ob ich so lange geeilt hätte, darum erwähle ich mir diesen Zweifel gerecht nun zu meiner Verteidigung und zur Verwahrung meiner Zeitgenossen. Freilich hatte ich zu früh aufgehört, mich mit der Musik zu beschäftigen, meiner aber war zuviel angehäuft, wenn ich Lust alle die Eindrücke sagen sollte, die mich nach und nach zu dieser Entschädigung führten. Ich möchte mit dem wärmsten Dank, mit der mich bei meinen lieben Gedanken Zeitgenossen zu Andächtigen zu bringen, hier noch der Orte nennen.

Auf meinen täglichen Wanderungen erneuerte Benda jedes Zusammentreffen mit Bekannten so sehr, daß er sich dem ersten unmöglich war, einen Bekannten auf dem Wege zu gehen, mit sechen blieb und sich besprechend umsah. Als nun der zweite kam, der er auf gegangen wurde, grüßte er sich wieder, sah auf meine Frau — sehr es ja gut stehen, sagte hierauf der andere — ist ja es erwiderte Benda, die Freundschaft — worauf der Bekannte stillschweigend weiter ging.

Benda starb am 6. November 1 [illegible] in Koburg nahe an der Nähe der Stadt begraben wurde er auf dem Kirchhof Friedhof angestellt. Am 11. Theater zu Gotha setzt Bendas Name unter den Namen derjenigen, die sich um die deutsche Kunst hervorragende Verdienste erworben haben.

Gustav Mahlers 4. Symphonie.

Von Rud. Fiege.

Das ist nun schon meine, dank sich mein Urteil so oft entfernt von anderer Menschen Meinung. Als ich beim ersten Erscheinen der Meistersinger entzückt war, sagten mir gute Freunde, die sich das heraus nehmen durften, ich sei verrückt. Und so ich [illegible] Bewegung begeistert gab, man es mir gedeutet zu haben, ich passe die Gemeinheit. Mag [illegible] dann aber allmählich meiner nächste meiner Ansicht sein. Nur bei möglich des Tragischen von Schlingen habe ich mich gewaltig geirrt, als ich behauptete, er könne es nun möglich auf den Aufstellungen bringen. Aber es wurde noch in demselben Jahre vorzüglich aufgeführt. Jetzt weiß ich wieder einmal so ziemlich allein mit der Anerkennung der vierten Symphonie von Mahler. Ich *K. k.* Neuzeit- und Programm-Musik gegen [illegible] Konzertes gesetzt hatte und der der Tonsetzer selbst uns mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester vorführte. Innere Verwandtschaft, freudige, ausdrucksvolle Übereinstimmung — das ist noch nicht der schönste der Genüsse, der man sie erteilt hat. Das Schlagwerk — das manchem im Scherzo [illegible] beigegeben, manchem sogar das Verständnis [illegible] hatte aber Mahler verdeutscht — das bekanntlich schon mit Beethoven [illegible] Symphonie auch in und mit Wagners »Tristan und Isolde« schwelgt hervorbricht — auch hat es mich entzückt und im wesentlichen erfreut. Gewiß, es sind seltsame Dinge in der Symphonie, schwebende Themen, [illegible] absonderliche Klangmischungen, die nicht [illegible] Hörer, Nerven und Sensitivität, und als letzter Satz ist [illegible] und Text [illegible] Lied aus »Des Knaben Wunderhorn«. Daß man schauderte, konnte Mahler [illegible] Dirigenten durch seine [illegible] nachempfinden [illegible] Hätte er seinem Werke nur ein Programm beigegeben! Aber gerade dadurch ist man wieder zu in dem Gedichte finden, das anfängt »Wir genießen die himmlischen Freuden«. Denn [illegible] zu den Irdischen werden. Als ich das [illegible] Beginn der Symphonie [illegible] die mit einer Art Nachahmung von Kinderinstrumenten anhebt, da hatte ich den Schlüssel zum Werke. Lest da es gerade hier von Weihnachten [illegible] befand ich mich wieder in der richtigen Stimmung zur Aufnahme der Tondichtung. Wie ich [illegible] am 22. Mai [illegible], als wir unter Karl Wagners Leitung die 4. Symphonie [illegible] den Kammersaal aufführten, während deren [illegible] ein Programm dazu zu Notizen [illegible] wurden konnte — so wunderbar plastisch gestalteten sich der Musik — davon merkte ich nur [illegible] auf dem Konzertsaal, der Handlung zu, die im Tone zu mir redete [illegible]. Hier ist das Wesentliche meiner Niederschrift.

Kinder spielen, Schlittschuh. Sie [illegible] zusammen [illegible], schwatzen [illegible] hören und schauen [illegible] sie [illegible] von bunten Kleidern und Mützen, von Kufen und Schlittschuhen, davon aber, was sie [illegible] kund zu tun gedenken. Leise setzt [illegible] schwillt es im Traum und [illegible] [illegible] an die besondere Stelle [illegible], welches die Stimmung [illegible] Engel Pfeifen [illegible] Schalmei [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] Kaum ist es [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — So [illegible] [illegible] im Traum kommen [illegible] Wesen [illegible] [illegible] Spiel nach seiner Art [illegible] [illegible] mit den Sinnen [illegible] Kindern um den Christbaum herum. Darum ist der zweite Satz dem ersten im Charakter gleich, doch nicht [illegible] phantastischer. Im [illegible] mit [illegible] [illegible] Klage spricht sich das [illegible] Kinder [illegible] [illegible] Leben ab [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Widergemachter Herbstlaub. Über ist durch wenigstens kleine Perspektive des Empfindens. Und dann ist es [illegible] verbunden mit der Farbe dieses Reizes. Diese [illegible] Natur. Und aber es wird der ganzen Welt auf [illegible] Kraft [illegible] Wie gehört hier der [illegible] Mann. Man sehe allein den Text an. Kann man es dem [illegible] Künstler [illegible] Wesen [illegible] Aber es ist [illegible] Verspätung [illegible] Und [illegible] Kunst [illegible] Natur [illegible] Und [illegible] Farbe [illegible] Und [illegible] Herbst

von *Ludwig Schmidt* veröffentlichten Akten liegen gegen *Wagner* nur folgende Anschuldigungen vor, von denen aber die meisten sich noch nur auf die Aussagen zweier mangels unverdeuteten Zeugen stützen nämlich a) Zeit vor dem Aufstande: Herr *Wagner* soll in dem dem Aufstande vorhergegangenen Jahre an in seinem Garten abgehaltenen Besprechungen teilgenommen haben, welche der später vom Maschinenbauer *Reichel* fertigen gegebenen Schrift über »Verbesserung« zu Grunde gelegen haben. Ferner soll er gegen Ostern des Jahres 1849 bei Zusammenkünften mit *Bakunin* zugegen gewesen sein und etwa in derselben Zeit mit seinen früher bei einem hiesigen Zeugschmied ca. 500 Stück nach der Aussage des Zeugschmieds Bergers bestellt ungefährliche Handgranaten bezahlt und wenigstens einen Teil gesehen haben. b) Während des Aufstandes: Herr *Wagner* ist während des Aufstandes von verschiedenen Personen im Zimmer der sogenannten provisorischen Regierung gesehen worden. Ferner soll er einen Kommissionsrat Zeug von Chemnitz aus der in Dresden mit in Freiberg zum Weitertransport nach Dresden angekommenen Zeug durch die Straßen geführt haben. An *Reichel*, der sich während der ersten Tage des Aufstandes in Prag aufhielt, soll er einen Brief geschrieben haben, in dem die Worte vorkommen: »man könne nur eine Furcht daß der Aufstand zu früh unterdrückt könnte«. Am 1. Mai 1849 aber an einem Tage des Aufstandes ist Herr *Wagner* auf dem Kreuzturme gesehen worden, dort soll er die Stellung der Truppen und das Herantahen von Verstärkungen beobachtet, das Resultat seiner Beobachtungen niedergeschrieben und den beschriebenen Zettel an Straßen heruntergelassen haben. Wochen sollen sie dann aufgehoben und der provisorischen Regierung überbracht haben. Endlich hat schon das Gerücht von der Maßregelung Herrn *Wagners* in den Akten etwas verlautet, um Kollet in seine Wohnung transportiert werden sollen, der sich als *Bakunin* gezeigt hat. c) Nach dem Aufstande: Nach Beendigung des Aufstandes in Dresden durch das Militär hat sich Herr *Wagner* von Dresden weggewendet, hat zuerst in Tharandt und Freiberg *Heubner* und *Bakunin* getroffen und ist mit diesen nach Freiberg gegangen, hat sich auch eine Zeitlang in *Bakunins* Wohnung aufgehalten.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Jan. In Klose ist der sechzigsten neuen Orchesterwerken gedacht, die uns in den letzten Wochen beschert wurden. Die »Berlioz Symphonie« von *Max Heber*, ein op. 175, heißt ihren Namen davon her, daß der letzte Satz in Variationen auftritt, deren Thema durch berühmte Bilder Berlioz angeregt sein sollen. Aber man erkennt die Beziehung der Musik zum »Prometheus« zur »Rückkehr Nymphen« u. s. w. nicht. Namhaft ist das Können, geringer die Phantasie des Tonsetzers. Die »Faust-Symphonie« von *Peter Jos.* hat wenig Gedanken, aber glatte Ausdrucksformen, dabei ist sie wirksam instrumentiert. — Zwei geistige Stücke hörten wir von Flotow / *Sobeski*: den Scherz von Tarnowski, der geheimnisvoll die Trompeten wechselnden und »Hammelsheimers« dem Kriegsbeldon, der unter fremdartigen Weisen und zauberischen Klängen vom Sarge kommend. — Zwei Orchestervorlagen »La fort enchantée« von *Ernest d'Ack* und »Der Tod des Verwundeten« von *P. Tschaikowsky* sind ansprechend genug in der Form, befriedigen aber inhaltlich nicht recht. Der Franzose hat schillernde Farben, seine Gestalten aber bleiben unbelebt. Der Russe malt mit breitem Pinsel. Schwerblütig und wild ist seine Musik, aber ausdrucksvoll. Die »Dramatische Phantasie« von *Max Hasse* ist schwung und melodisch leer, sie wendet sich mehr ans Ohr als an die Seele. Das »Divertissement« für Violine und Orchester von *Ch. Lefort*, Konzertmeister in Berlin, habe ich bezüglich seines Zusammenhanges nicht verstanden. Im ersten Satze wurde eine Geigerfigur geboten, die meinem musikalischen Ohrm abgehackt, als dann schien sie weniger Neger allerlei Sprünge zu machen. — Der »Triumphmarsch« Ludwig Königslanders von *Fr. Liebich* spricht trotz des Anklingens an gewisse Grundlinien an. Sie enthält gute angemessene Musik, die mehr Stimmungen ausdrücken als Vorgänge schildern will. Nicht durchweg ist sie gedankenreich, aber immer wohlklingend. — Die Stücke welche aus *Siegfr. Wagners* neuer bester Oper mit dem Hoftheaterorchester vorgeführt haben recht wenig gefallen. Die Gesangsnummer für Bariton war gewissen schwach. Die »Berliner Symphonie« deren Adagio ein Klagegesang auf Rich. Wagner sein soll, sprach trotzdem, namentlich in dem letztgehörten Satze lebhaft an. Der erste aber, welche bald darauf zum erstenmale in Berlin aufgeführt wurde, war nicht geeignet, der Wertschätzung des Tonsetzers zu verhelfen. Zu dem, was wir hier schon an den andern Symphonien auszusetzen hatten, gesellte sich bei dieser noch der Mangel an plastischer Gestaltung der Themen und der steife Aufbau. Es ist doch nur ein kleiner Kreis von Musikern und Musikfreunden, in dem Anton Bruckner bei uns eine Anerkennung findet.

Karl Voigt.

Dresden. Einen Achtungserfolg hatte das Programm der siebenten Konzert Saison. Sagen wir es war ein freundlicher Achtungs Erfolg, was denn auch der Werner Generalmusikdirektor *Mahler* bei uns davontragen konnte. Mehr erreichte seine 2. Symphonie in C moll nicht trotz Soli und Chören à la »Neunter«. Mahler ist halt kein Beethoven. Überhaupt versteht sich die Tonsphäre nicht. Und daß er gar Richard den Anderen gleich »überwinden« will. Nicht genug, daß dieser ehe es zur »Verklärung« kommt uns erst krankenstubenähnliche Atmosphäre atmen läßt, beginnt er gleich mit dem Gange eines gehetzten Menschen. Dann aber verliert er sich und uns auf schauerlichen und instrumentalen Wegen, anderthalbe Stunden lang den Kopf der Tod um Unsterblichkeit, um uns schließlich durch eine matthetzige Müdigkeit in eine der Kirchenstimmung verwirrt zu entlassen. Und dabei hätten uns wie es ist auch bei Bruckner gewisse Ähnlichkeiten und Lebensnähe zum echten Österreicher Augen an. Mit anderen Worten die eigentliche Erfindung Mahlers vom Meister steht von einem andern eher als von Gräbern. Ja und wo es gelingt, heute wächst es mit, ja aus für einen gesunden Menschen nicht zu reden wo ihm der Schädel gewachsen ist. Es muß spukhaft gesagt werden, hätte sich auf symphonischem Gebiete eine heilige Krankheit

Otto Schmid.

Hamburg. (Konzertsaal.) Unsere Philharmoniker haben, von Professor *Richard Barth* geleitet, vier Konzerte

[illegible]

Leipzig. [illegible]

Mannheim. [illegible]

nach Berlin und Elsterberg. Nehmen der Bariton-Konzertsänger Hans Bruno Mayer und Violinvirtuose Paul Wagner, Leipzig, mit ihren vorzüglichen Darbietungen lebhaften Anteil, so ist es ganz besonders Frau Elsa Seyboth, die durch ihre tiefempfundenen Gesangsvorträge, begleitet von Frau Else Schmidt-Seyboth am Flügel, stürmischen Beifall auslöste. Ihr prachtvolles Organ und ihre Kunst des Vortrages sind nur zu bekannt, als daß es nötig wäre, darüber noch Worte zu verlieren. Ihre Lieder, Arien und Duette mit Herrn Mayer, wie auch ihre Solovorträge, wurden mit großem Beifall aufgenommen. Herr Mayer, der sich ebenfalls als Liedersänger und Oratorienkünstler bestens bekannt gemacht hat, bot in seinen Vorträgen wieder Hervorragendes. Seine Stimme ist wie geschaffen für den Konzertsaal, sie ist weich und doch kraftvoll, und die Art seines Vortrages ist eine ganz vornehme. Herr Wagner, ein Schüler des Herrn Prof. Hans Sitt, ist ein Violinist, der sein Instrument vollständig beherrscht. Sein Ton ist voll und edel, seine Technik ist eine ganz hervorragende, und sein Vortrag ist ein künstlerischer. Die Begleitungen der Damen Seyboth waren ganz vorzüglich. Ein Konzert, wie es selten geboten wird, hatte sich eines sehr guten Besuches zu erfreuen. Es war ein Genuß, den Künstlern zuzuhören, und es ist zu wünschen, daß sie recht bald wieder in unserer Stadt konzertieren werden.

Leipzig. Herr Musikdirektor Professor Dr. Carl Reinecke hat in Wiesbaden auf dem Kurhause-Theater mit großem Erfolg seine Oper „Auf hohen Befehl" zur Aufführung gebracht. Der Komponist wurde nach jedem Akte mehrmals gerufen.

Leipzig. Herr Kammervirtuose Professor Jean Gerardy hat in Mannheim auf dem Kurhause-Theater mit großem Erfolg seine Violinkonzerte zur Aufführung gebracht. Der Künstler wurde nach jedem Akte mehrmals gerufen.

Leipzig. Herr Kammervirtuose Professor Jean Gerardy hat in Mannheim auf dem Kurhause-Theater mit großem Erfolg seine Violinkonzerte zur Aufführung gebracht. Der Künstler wurde nach jedem Akte mehrmals gerufen.

Leipzig. Herr Kammervirtuose Professor Jean Gerardy hat in Mannheim auf dem Kurhause-Theater mit großem Erfolg seine Violinkonzerte zur Aufführung gebracht. Der Künstler wurde nach jedem Akte mehrmals gerufen.

Die Gesellschaft Herausgeber Dr. *Arthur Seidl*, München. Verlag von E. Pierson in Dresden) Mit großem Interesse verfolgen wir die Erscheinungen dieser Zeitschrift. Sie spiegelt die Forderungen innerhalb der modernen Gesellschaft außerordentlich treu wieder, eine ebenso energische Verkünderin und Vertreterin des von ihr als trefflich Erkannten wie tapfere Fehdin von allherkömmlichen Thorheiten und vielfachen Thorheiten. Im letzten uns vorliegenden Hefte schreibt *Paul Marsop* über den verdienstvollen *Otto Helmut Hopfen* für die Vernunft auch im Zweikampfe. Dr. *K. Kaiser* schreibt über die »Not der Landorte« und legt wieder an den Begriff Heimatschutz die kritische Sonde, der Herausgeber selbst spricht sich über die bekannte »Hoffmann-Kundgebung« aus. Das wird manchem genügen, das Heft anzuschaffen, in dem er dann noch viel anderes Wertvolles findet.

· In der Christnacht-Motette der Frauenkirche zu Dresden kam am 1. Feiertage vergangenen Jahres ein »Weihnachts-Hymnus« des altböhmischen Meisters *Franz Tuma* 1704–1774, zum erstenmale zur Aufführung. Die Komposition, zu der um die Erschließung der Schätze altböhmischer Musik so eifrig bemühte Dresdner Musikschriftsteller *Otto Schmid* bearbeitet und mit deutschem Texte versehen hatte, besteht aus fünf knappgefaßten Sätzen, unter denen zwei ausdrucksvolle Arien und die den Schluß bildende Chorfuge Bachschen Gepräges die hervorragendsten sind. Was aber das Interessanteste ist, ist der, man möchte sagen, evangelische Charakter der Tonsprache, die oft an Händels Gradheit erinnert. Die Aufführung geschah in vortrefflicher Weise unter Leitung des Kantors der Gottesackerkirche, Herrn *Hans Weber*, der es überhaupt verstanden hat, seinen kirchenmusikalischen Veranstaltungen zahlreiche Anteilnahme zu gewinnen. Als Solisten wirkten die Damen *Elsa Müller* und *Marie Albert* erfolgreich mit. Die Violinpartien führten die Herren *Karl Fruth* und Ingenieur *Alfred Hettinger* aus, während den Orgelpart Herr Organist *Wolfgang Rehder* übernommen hatte.

· *E. H. Fritzsch* in Leipzig hat ein neues Verzeichnis von Kompositionen seines Verlags herausgegeben, das gratis zu erhalten ist. Bekannte Namen, wie *Humperdinck, Herzogenberg, Kiel, Neumann, Sinding, R. Wagner, d'Albert, Klughardt* u. a., lassen auf wertvollen Inhalt der empfohlenen Werke schließen.

· Professor *Hermann Kretzschmar* gibt im Verlage von Max Hesse in Leipzig M. eine umfassende Geschichte des Musikgesangvereins unter dem Titel: »Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Musikgesangvereins zu Leipzig« heraus.

· Der Musikverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig hat soeben einen Verlagsbericht über die von ihm im Jahre 1901 verlegten und zum Vertrieb übernommenen Werke herausgegeben. Der Bericht ist in zwei Ausgaben, einer alphabetischen und einer systematischen erschienen.

Besprechungen.

Seidl, Wagner-Lexikon. Band I: Wagner-Credo. Band II: Vom Palestrina- zu Wagner. Berlin, Schuster & Loeffler. Geh. 6 M.

Seidls gastrische Feder dient einer energisch entwickelten, mit heiligem Ernst getragenen Weltanschauung; bei ihr darf man wirklich sagen, daß er eine überwundene Kunstauffassung in eine humoristische Lebensauffassung umgesetzt habe. Darum schwimmen in all seinen Schriften in köstlichem Schalkesübermute, und der schöpferische Ernst im Kritiker *Seidl* ist so stark, daß er aus sich heraus immer wieder neuen Eigenarten geht, daß uns fast jede Besprechung eine selbst kunstbesehende Äußerung wird. Ich aber sage noch: Diese Betonung des Ich ist nur außerordentlich symphonisch. *Seidl* beschränkt sogar die gerühmte Objektivität derselben oft mit seinen auf reichem Wissen beruhenden und von großer Gemütlichkeit getragenen Darstellungen eher auf Objektivement Anspruch erheben dürfte als mancher andere, der es nur mit seinem Kritiker Wir tut. Und das ist auch ein gewaltiger Zug *Seidls*, daß er sich Gelegenheit genommen, auf die Leute loszuschreiben, die zur Sache ihm beachtlich Erscheinendes geäußert haben. Also vor *Seidl* ist von der heute alles behandelnden Neumannsgesellschaft die in jedem selbstarbeitenden und denkenden Menschen die Gedanken schon vorher gedacht zu haben, für die Interessenten neuen Gedankens schon vorher neue hinausschreitende Wertheit sieht.

Es handelt sich um zwei Bände, die gesammelte Aufsätze, die *Seidl* im Laufe der Zeit, seit 1883, in die Wagnerpresse als gläubiger Anhänger des Meisters projizierte. Sie zu studieren ist nicht nur deshalb interessant, weil sie tief in die Kunst Wagners hineinführen, sondern weil sie zugleich auch zwischen den Zeilen helle Schlaglichter auf den Verfasser selbst werfen. Gerade daß nicht mehr eines jener Themata in seinem vielen Umfang aufsucht erhalten zu dem kann, obwohl *Seidl* mit seinem kurzen Temperamente an so vielen Schäfte dafür eingetreten ist, gibt dem Buche seinen seinem einzigen neuen pikanten Charakter. Abgesehen vom Lebensgesamtwerke Richard Wagner in Bayreuth, in welchem wir alle gewonnen die Bedeutung Wagners für das Kulturleben der Gegenwart erörtert wird, zerfällt das Buch in drei Teile. Der erste geht sehr ins Einzelne. So wird z. B. die Frage, ob der bekannte Doppelschlag im Rienzi-Chor von unten oder oben anzuführen sei, auf 12 Seiten abgehandelt. Freilich scheint doch mit dem Zugeständnis jeder machte es sich seinem Geschmack. Daß *Seidl* die Schwächen des Uebermenschen der Apostel, die ich bei eigenen Aufführungen des Werkes sehr empfunden habe, nicht überwinden hat, rechne ich dem gläubigen Wagnerianer als Verdienst an. Wertvolle Fingerzeige geben besonders die Artikel »Der Charakter der Szene«, »Zur Dramaturgie des Lohengrin«, »Die Komposition der Meistersinger«. Der II. allgemeine Teil enthält die Aufsätze »Wagners Bühnengenie«, »Wagner in seinen Schriften«, »Wagners Verhältnis zur Religion«. Der III. Teil, als Anhang gegeben und »Wagnerkultur« bezeichnet, enthält einen interessanten Versuch, den Lohengrinstoff Wagners als Märchen für Kinder zu bearbeiten und erinnert endlich an Hiecke's Buch über R. Wagner (Langensalza, Hermann Beyer & Söhne), das den Dichter Wagner in der Schule behandelt haben will. Der ehemalige Redakteur der »Deutschen Wochte« schaut auch aus dem Aufsatze hervor. Zur Entlastung des Unterstützten, in welchem der Verfasser während auf Anregungen von Wagner, Schopenhauer, dem Hofprediger Schwarz in Gotha, nachzuweisen versucht, daß Christentum und Judentum beiden gemeinsame Lehren haben, und sich ersteres mehr aus dem letzteren entwickelt habe.

Die Aufsätze nach den 3. Bande des Wagneriana sind fast alle bereits im Druck einzeln erschienen. Als Leitartikel ist *Seidls* Vortrag über musikalische Erziehung vorangestellt, und dann findet sich mancherlei, was nicht nur Musiker interessieren sollten, manches auch, mit dem *Seidl* die Vermutung beherzigt, als wolle er uns jenem seiner temperamentvollen Musikkritiken schenken. Dann sprechen die Artikel von der Regensburger Musikschule als der besten Pflegestätte des Palestrinastils, von Händels »Israel« und Chrysander, Beethoven, von Haydn und Mozart und Beethoven, vom Schumann-Problem, vom Phänomen Berlioz etwas gesamt, als ein und das andere Werk der Meister anbetrachtend einen bestimmten »Wagnerianischen« Gedanken ausspinnend. Insgesamt ein ehrlich Schaffen, Musikgeschichte nicht retrospektiv gehalten, sondern zukunftsfroh angestrebt zu haben, wie wir am Alten lernen können, die der Gegenwart gebotenen Ideen zu verstehen und plastisch packend werden zu lassen. Es ist ein Buch zum Schwelgen und nachdenklich gerade da, wo man erstaunt, daß *Seidl*, der erfahrenen Kenner unseren Musikleben, mitgebringen noch immer sagt, was längst schon Allgemeingut sein sollte. Das 450 Seiten starke Buch ist für ein Billiges (5 M.) zu kaufen, hoffentlich wird bald die zweite Auflage nötig. F. E. Kubisch.

Kühnhold, C., Im Walde. Sechs Stimmungsbilder für gem. Chor, Sopran- oder Tenorsolo mit Klavierbegleitung. Langensalza,

Hermann Beyer & Söhne. Preis Part. 4 M. jede Chorstimme 20 Pf., Solostimme 10 Pf.

Kinderen gemischten Chorvortrag ist mit dem vorliegenden Opus bestens gedient. Es ist leicht und ansprechend gesetzt weder nach rhythmischer noch harmonischer oder melodischer Seite über das Gewöhnliche hinausgehend, und eine meist hübsche Klavierbegleitung belebt die Texte. Die Lieder Solostimmen fallen insofern aus dem Rahmen des Ganzen etwas heraus, als in sie ein gewisses Streben nach moderner Gestaltung zu spüren ist. K.

Neue Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Ein Opus 1, das sich hören und sehen lassen kann, bilden die fünf Lieder von *Leopold Kirchner* (Verlag von Becker, Breslau). Der Komponist verrät ein nicht unbedeutendes Talent für Stimmungsmalerei, seine sichtliche Kompositionstechnik lässt vermuten, daß er schon viel komponierte, ehe er sich entschloß, an die Öffentlichkeit zu treten.

Diese, von *Carl Bleyer* (Baden-Baden, Sommermeyer) ist hohe, tiefe und mittlere Stimme erschienen, ist eine dankbare Konzertzusammenstellung, welcher Applaus sicher. Daß sie auch fehlen wird.

„Deutsche Tugend" von *F. Trautscher* (Langensalza, Hermann Beyer & Söhne) eine wuchtige Ballade mit kraftvoller interessanter harmonischer Unterlage, wird in ihrer Wirkung durch einige billige Tremolostellen nicht beeinträchtigt.

Recht dankbare Lieder gab *Otto Frommel* bei Sommermeyer in Baden-Baden heraus, namentlich „Gieb mir die süßen Düfte" mit großer Schönheit. Vier Lieder von *Wilhelm Lynen* im gleichen Verlage erschienen, versuchen ein Kompromiß zwischen altem und modernem Liedstil zu erzielen, wobei mehr unser Empfinden herauskommt.

Bei C. Becker in Neuruppin sind 6 Lieder von *Benno Fiedler* gleichfalls zu haben, erschienen von denen das Wiegenlied. Nun komm mit mir, von einer sanften Altstimme im Konzertsaale oder im kleinen gesungen von schöner Wirkung sein wird.

In Jung Hildegard. Ballade aus dem Trauerspiele Ingrid von *Ernst von Wildenbruch* komponiert von *Julius Oertzing* (p. 55 Ausgabe A für Tenor mit Begleitung von Harmonium und Ausgabe B mit Klavierbegleitung), geschickt. Verweg scheint der Komponist bewiesen zu wollen, daß der bekannte Schritt von Extremen zum Lächerlichen gar nicht so groß ist als man allgemein annimmt.

Ernst Barker modernes Lied: Die Stadt, welches im vorigen Jahre den Blättern für Haus- und Kirchenmusik als Beilage angegeben war, ist nun bei Hermann Beyer & Söhne in Langensalza im Einzeldruck (Preis 5 Pf.) erschienen. Da es war seiner Zeit selbst für die Zeitschrift angekauft hatten, so ist es selbstverständlich, daß wir es für eine vortreffliche Komposition halten. Die mehrfache Berücksichtigung, mit derselben hat uns in seiner Hochachtung nur bestärkt.

Ein schönes Sammelwerk liegt uns vor in „Myrthen & Rosen, so der schönsten Lieder. Arien und Duette gesammelt von *Albert Vogel*. Ausgabe mit Begleitung des Klaviers 5 M., ohne diese Begleitung 60 Pf. (Verlag von Gebr. Hug in Leipzig). 24 der schönsten Lieder und Duette von *Mendelssohn* 12 von *Schubert*, 12 von *Schumann* sowie eine große Anzahl von Volksliedern gelten der Sammlung einen besonderen Wert. Namentlich für Gesangsschulen sei sie empfohlen. Sind wir gerade den Satzgesetzen erwähnen, so wollen wir nicht vergessen, daß sie a la Winter (Satzschule von Peter von Winter) in neuer kritisch durchgesehener Ausgabe von Dr. *Brenda* bei Litolff in Braunschweig erschienen ist und sich auch heute noch neben manchem Jungen schon sehen lassen kann.

Der Lenzin sich 14 Gedichte von *Eugen Wolfgang* in Musik gesetzt von *Richard Oetker* erschienen bei Ries & Erler in Berlin. Der Komponist hat ein schönes Talent, ansprechende Melodien zu erfinden. Stellenweise freilich scheint es nicht damit zukommen, lebensvoll, bittersüß in sein Bedeutung. Weiters bewegt. Müde sind die Frühlingsgedanken, und wenn man sie schwärmerisch. Der Komponist bestrebt sich, modern zu schreiben, weit aber mit seinem Empfinden auf unserem Standpunkte, so daß ein Widerstreit zwischen Können und Wollen entsteht, der für den Kritiker nicht uninteressant ist, aber die Kompositionen selbst noch nicht völlig ausgereift erscheinen läßt.

Herrn Stimmungsvoll ist ein „Schlummerlied" für Alt mit Begleitung der Violine, des Cellos und der Orgel oder des Klaviers (Leipzig, Gebr. Hug). Im Kirchenkonzert wird sich gut, dem gediegenen Liede ist er wenig dienst. Daß und ehrt auch von *Herm. Ritter* (ebendaselbst bei Gebr. Hug) sind drei bekannten bestehen schon vorhin, das zur für eine Singstimme mit Orgelbegleitung geschickt arrangiert im gleichen Verlage erschienen ist, begegnete.

Sehr gut ist bekannt sind die Lieder „Lieder von *F. Krauseneck* (Dresden, Richter & Hoppe). 1. O du, wie dein die Stürme schweigen und 2. Auf dem See, mit diesen mäßigen Bestimmen guten Erfolg haben werden. R.

Geistliche Musik.

Hugo, Max, Der evangelische Kirchenchor. Verlag leicht ausführbare Gesänge zu allen Festen für gem. Chor. München, Ackermann.

Der evangelische Kirchenchor ist eine hochwillkommene Gabe für die Leiter der Kirchenmusik. Es handelt sich hier um 40 der verschiedensten Chorkompositionen vorwiegend aus dem 16. und 17. Jahrhundert, denen *Hugo* durch eine neue Harmonisierung neues Leben eingehaucht hat. *Hugo* trägt nicht ängstlich alle die von ihm gebrauchten Accorde als streng kirchlich gelten, und doch macht seine ganze Bearbeitung den Eindruck strenger Kirchlichkeit, sie gehört mit zu den besten, was uns auf dem Gebiete des Kirchengesanges in letzter Zeit begegnet hat. R.

Wermann, Oskar, Op. 140. 6 leichte gemischte Chorgesänge zu Dichtungen von *Rud. Kögel* für den gottesdienstl. Gebrauch. Leipzig, Otto Junne. Part. à 30 Pf. 1 M. Stimmen à 15 und 20 Pf.

Die sechs frischen geistlichen Chorgesänge von Oskar *Wermann*, Op. 140 sind meisterhaft komponiert. Leider sind sich ähnlichen Namensvetern, welche bei den verschiedenen Unterscheidungen Verwechslung finden können und somit zur Erhaltung wie zur musikalischen gediegenen Förderung wesentlich beitragen werden.

Buchwald, Karl, Op. 39. Nr. 1 u. 2. In Sammlung gemischter Chöre für gem. Chor. Nr. 1 und 2 in Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Lienau). Part. à 1 M. St. à 15 Pf.

Die beiden Motetten von *Karl Buchwald*. Nr. 1 ist recht gut nicht ganz leicht, aber Chöre mit etwas gutem Willen und schöner Leistungsfähigkeit werden sie gern singen. Die erstere behandelt den Text „Herr, bei dir ist nicht von dieser Welt". Andante. 4/4 die 4/4, die zweite „Der Herr segne euch" ist ein freundliches Poco Allegretto, 4/4, gegenstand, das endlich als Finale Amen, wendet sich nach F-dur und macht einen Übergang zu Ende, worauf der Choral. Das weiche Ende mit Echo-Verwirklichung (4/4) folgt, der die deutsche Innigkeit aufweist und mit dem Echo-Verklingen schließt. Es sind zwei wertvolle gediegene Chöre, die einen erfreulichen Eindruck hervorrufen müssen. Robert Musiol.

Briefkasten.

Z. in B. Das betreffende Fachmusiklehrerexamen wird vor einer königl. Prüfungskommission abgelegt. Voraussetzung ist, daß sie das Abiturium an einem Seminar oder Gymnasium und zwar mit einer guten Note erreicht hat. Meldung durch Ihr Musikverein bei dem dortigen Kultusministerium. Das Reifezeugnis eines Konservatoriums wird nicht verlangt, aber mitgebracht, da Ihre welches dieses Zeugnis voraussetzt.

Herrn C. in L. Die rhythmischen Chöre in den drei ersten Hefte des Sommers erschienen.

Herrn V. in S. Ich kenne kein neueres Oratorium, die Schöpfung nicht ausgenommen, das wirklich Gutes aufgeführt zu werden würde.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof ERNST RABICH.

VI. Jahrgang. 1902.

No. 3.
Ausgegeben am 1. März 1902.

Monatlich erscheint
1 Heft von 2 Bogen Text und 2 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung, Postanstalten
30 Pf. für die 1gesp. Petitzeile.

Inhalt: Gedanken über — „Haus- und Kirchenmusik". Von Otto Schmid-Dresden. — Kurzgefaßte Darstellung der Fugen des Orgelchorals und mehrteiligen Konzertwerken für Chor, Soli und Orchester. Von Prof. Emil Krause-Hamburg. — Textbildung, Anregungen und Vorlage beim Übergang. Von M. Arnd-Raschid Kiel. — Lose Blätter: Georg Benda, von Paul von Klenk, Ulm. — Johann Rudolf Zumsteeg, von Max Puchmann, Eberswalde. — Kleine Briefkasten. Berichte aus Berlin, Dresden, Gotha, Leipzig, München, Weimar. Neue Nachrichten. — Briefwechsel. Verschiedenes.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Gedanken über — „Haus- und Kirchenmusik".

Von **Otto Schmid**-Dresden.

»Die unglaubliche Wichtigkeit der Musik können nur diejenigen verkennen, die nicht wissen, mit welch innigem Entzücken selbst das niedrigste Volk durch sie erfüllt wird und wie es keinen Handwerker und keine Kinderwärterin giebt, die sich nicht durch Gesang Arbeit und Mühe würzt.« Diese Worte des großen Geisteshelden *Luthers* meint man verstanden zu sehen, wenn man wahrnimmt, wie man heutzutage da und dort zu Veranstaltungen von volkstümlichen Musikaufführungen, wohl auch zur Gründung von Volks-Singakademieen u. dergl. vorschreitet. Blickt man aber näher hin, so wird es offenbar, daß man dahin zumeist nicht zielt, wohin der Philosoph schaut, auf die Gemüts- und Herzensbildung. Entweder benutzen die Leiter solcher gegenwärtiger Bestrebungen die in ihre Hände gegebenen musikalischen Mittel in selbstsüchtigen, einseitig künstlerischen Interessen oder man stellt die Veranstaltungen verhüllt oder unverhüllt in den Dienst gewisser neuzeitlicher Volksbeglückungs-Bestrebungen. In letzterem Falle ist das wahrhaft erziehliche Moment, das doch auch in unserer Zeit für das Volk im weitesten Sinne des Wortes noch das religiöse ist, von vornherein ausgeschlossen. In dem andern Falle tritt es wenigstens stark zurück. Wer die Geschichte der deutschen Musik kennt, wird das schmerzlich bedauern müssen. Woher denn resultierte jener gewaltige Aufschwung der Tonkunst in unserm Vaterlande, der zu dem Erstehen von musikalischen Persönlichkeiten wie *J. S. Bach* und *Händel* führte? Waren nicht, worauf der treffliche *Hermann Kretzschmar* wohl als erster hinwies, in jenen »Cantoreien« unserer thüringisch-sächsischen Lande die beiden tragenden Ideen der Reformation an der Arbeit: Gemeindebewußtsein und Laienhilfe? Was waren diese Musikvereine anders als Sammelpunkte der besten sozialen Elemente, Fraternitäten aller Gebildeten in den Dienst des Höchsten sich stellend. Heute schreit man »Religion ist Privatsache«. Man hat auch vergessen, daß der »Denker« *Luther* ein demütig frommes Charfreitagslied dichtete, dem wir nur die Schlußverse entnehmen wollen:

Laß die matte Seel entbrennen
Deiner Liebe süßen Saft,
Wenn mich deines Leidens Kraft
Kann mein kaltes Herz entzünden,
Jesu, der sonst wie ein Stein
Ohne Lieb und Leben sein.

Heute fehlen den Bestrebungen zur Hebung der Volksbildung noch die höheren idealistischen Motive. Man denkt, wenn man von Bildung spricht, einseitig an Geist und Verstand. Man vergißt Gemüt und Herz. Man fördert das Zersetzende, die Kritik, indem man das Ausgleichende, Versöhnende hintansetzt. Wer wollte nun leugnen, daß auch heute noch das letztere seine Verkörperung in der Religion findet, daß von der mageren Kost einer verwaschenen Moral-Philosophie

kein hungerndes Gemüt satt wird. Einem Wiederanschlußsuchen an die Kirche aber – um nur gleich des Wortes zu bedienen, das den Rationalen unter den Volksbeglückern zum Gräuel ist – das Wort reden, meinen wir heute nur eine innere Gesundung der sozialen Verhältnisse anstreben und damit auch der Wiedergewinnung einer volkstümlich kernhaften Kunst vorarbeiten. Um zunächst das organisatorische Moment zu betonen, auf das auch der schon erwähnte *Hermann Kretzschmar* einen besonderen Wert legt, müßten es nötigenfalls von den Gemeinden selbst getragene Körperschaften sein, die auf ähnlichem Fundament gegründet wie jene Kantoreien der Musikpflege in die Hand zu nehmen hätten. Dann aber müßte sich der Kirche auch direkt fördernd an der letzteren beteiligen, eine Art von unserer Museen auf dem Gebiete der Kunst übernehmen, zu einem Wiedererwachen der Hausmusik behilflich sein.

Wie manches herrliche von der Kanzel gesprochene Wort findet einen anderen aufnahmefähigeren Boden, wenn die Tonkunst zuvor die rechte Stimmung erzeugt hätte. Um wieviel eindrucksvoller dürfen Feiern nach der Freuden- und Trauertage im Leben des Einzelnen gestalten, wenn nicht die Verhältnisse eine Vertiefungsmöglichkeit besonderer Momente des Betreffenden nur seiner Angehörigen und Freunde äußerst unmöglich machten. Gerade unsere Chöre hüten als einen Schatz solcher Art. Aber der Markt der Gewohnheit, der ungetrübtesten Freude der Bekanntesten von den frühesten Tagen der Jugend her, läßt dieselben oft nicht mehr mit jener intensiven Kraft auf uns wirken, die wir zu Feiergestaltungen, wie sie unsern Wünschen, etc. dienen sollten. Nach langen der Wandlungen unseres Seelenlebens einmal war der sicher nicht unberechtigte Forderung das Alte nicht nur treulich zu hüten, sondern auch mitgestaltig für unsere Zeit um- und auszugestalten, manchen unser ins schmähung auf die Zeiten zurückblicken, da der Musik im Gottesdienste der protestantischen Kirche ein weiterer Spielraum gestattet war. Man lese nur alte Berichte über kirchliche Feiern in lutherischen Landen und daneben Feiern, muß erst wurde. Wie man da mit Hymnen Magnificats und auch sogar noch mit Motetten den Gottesdiensten die musikalische Weihe gab und wie den kirchenmusikalischen Organisten und Kantoren vergönnt war, an der Verschönerung der kirchlichen Feiern nicht lässig tätig, sondern mitgestaltend zu beteiligen. Wer denn wüßt, ein Stück der deutschen Kunst gar nicht hätte entstehen können. Nun und wir wissen ja auch, daß damals kirchliche Motetten den Weg auf die Gasse und in Haus fanden, wo andererseits von dort manche Weise ihren Weg ins Gotteshaus fand. Was nun in katholischen Landen bis zur Entfremdung der prunkvollen strengeren Observanz, der sich unter dem Mantel des Cäcilianismus gegen die Pflege einer volkstümlichen Kunst wendet, allenthalben möglich war, das sollte unsere Kirche anstreben, ein Herausheben der musikfördernden und musikfreudigen Elemente der Gemeinden zu eigener Wirksamkeit. Auf diesem Wege könnte auch unsere Hausmusik wieder erstarken, vom einseitigen Klavier-Kultus sich abwenden. Es steckt in unserem Volke noch ein guter sittlich religiöser Kern, aber es ist als scheue sich der Einzelne ihn zu zeigen. Man weiß sehr gut, daß der Kirchenbesuch allein den guten Christen nicht ausmacht, sondern die lebendige Übertragung des religiösen Gefühls in das gesamte Gebiet des Lebens in Tun und Lassen. Wenn und Kummer aber Kirche und Haus haben die Fühlung im allgemeinen leider zu sehr verloren, als daß man sich bewogen fühlte, Kirchliches ins Haus zu tragen. Man läßt schon nicht gerade gern seine Stimme in Gesellschaft ertönen, wenn das Gemeinschaftliche gesungen wird, geschweige denn daß man in seinem Heim mit den Seinen oder mit guten Freunden vereint einmal ein geistliches Lied singen wird. Man ignoriert sich fremd zu erscheinen. Allenfalls noch in der Sommerfrische nehmen es die Hausleute, die in der Stadt Gesangstunden gehabt hat, zu bedauernde etwas vorzutragen. Im übrigen überläßt man es den Choristen und dem Herrn Lehrer, für den Gesang zu sorgen. Und doch drängt manchen das Herz erst in der Kirche, wenn er dort eine musikalische Anregung oder Erbauung findet. Ein einfaches Präludium der Orgel kann den Thränen im Auge entlocken. Ja ein seltsames Geschick! – Es darbt und sehnt sich leider nach einer Nahrung für Gemüt, als daß es daran denkt, daß es sich eine solche gut selber zu schaffen braucht. Im Hause. Dort aber heißt es begonnen und von dort soll die Musik in die Kirche dringen. Aber deren berufene Diener sollen sie dann auch mit offenen Armen aufnehmen, denn schon Dr. Martin Luther gab nach der Theologie der Musica den nächsten Raum und der höchste Ehre. Sie sollen auch nicht vergessen, daß die Predigt vorzüglich an der Verstandesthätigkeit appelliert und daß, wenn sie erbauend wirkt, dies durch die klare Deutlichkeit des Gotteswortes geschieht. Auch wird in erster Linie immer der Prediger berührt. Das vereinzelte Sich Aufschwingen der Seele aber zu tief, das soll nun nicht der musikalische Teil des Gottesdienstes jetzt ansterben. Genügt aber heute das Gemeindelied, der Choral, allein noch, dies zu bewirken, und machen sich nicht noch andere Forderungen des Empfindungslebens geltend? Das ist die Frage, die wir anschneiden. Wir meinen Verstand und Herz müssen heute in Gottesdienste Nahrung und Labung finden. Das kann aber nur geschehen, wenn der Geistliche mit dem Kantor und beide mit dem christlichen Hause in Fühlung treten. Luther ging so weit zu fordern,

daß ein echter Geistlicher auch singen könne also gleichsam, daß er selber Musiker sei. Nehmen wir davon Abstand, so fordern wir wenigstens, daß er musikalisch oder doch musikliebend sei. Eine sogenannte »Motette« allein thut es auch nicht, eine musikalische Einschiebung, die in irgend einem oder wohl auch in keinem Zusammenhang zu der Predigt steht. Nein, man nehme Rücksicht darauf, daß der Gottesdienst einen vollkommen einheitlichen Charakter bekomme, daß in der Musik die Saiten zum Tönen kommen, die des Predigers verständnisvolles Wort berührt. Und man trage nach Kräften Wünschen aus der Gemeinde Rechnung, wecke dadurch die Anteilnahme und Selbstbethätigung des musikliebenden christlichen Hauses, denn diesem ist und bleibt die starke Feste der inneren Gesundheit unseres Volkstums.

Kurzgefaßte Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

II.

Händel.

Wie Bach in der Passion so ist *Händel* im Oratorium der Meister für alle Zeiten geblieben. Die hohe Bedeutung seiner Oratorien ist in der Kunstgeschichte unbestritten. Händels Oratorium beherrscht heute das Programm der großen Konzerte und Musikfeste und hat keine Weiterentwicklung bei späteren Tonsetzern, allenfalls ein Nacheifern gefunden.

Händel steht im Oratorium absolut auf der Höhe seiner und aller Zeit.

Dank den thatkräftigen Bestrebungen der 1857 ins Leben getretenen Deutschen Händelgesellschaft, deren alleiniger Vertreter seit 1871 Dr. Chrysander war, besitzt die deutsche Nation nunmehr eine mustergültige Gesamtausgabe der Werke des Meisters. Die nahezu vollendete Chrysandersche Ausgabe der Händelschen Werke ist das höchste Denkmal, das dem Unsterblichen gesetzt werden konnte.

Schon in früher Jugend war Händel von der Idee beseelt, das zwischen Kirche und Theater stehende Oratorium mit eigenen Schöpfungen zu bereichern und weiter zu führen. Dies hat er im vollsten Sinne des Wortes gethan und das Oratorium aus den Anfängen heraus (die schon in den biblischen Oratorien *Carissimis* einen gewissen Höhepunkt erreichten) bis zur Vollendung gebracht.

Händels erstes Oratorium ist das kleine Werk »La Resurrezione«, das er in Rom 1708 beendete. »La Resurrezione« (Die Auferstehung), dessen Text-Verfasser unbekannt ist, wurde in Rom seiner Zeit zur Aufführung gebracht. Der hervorragendste Satz des in den Formen der italienischen Schule sich haltenden Werkes, welches außer den Sologesängen nur am Schluß jedes der beiden Teile einen Chorsatz enthält, dürfte die Arie der »Magdalena« im ersten Teil »Ferma o ali« wegen des interessanten Orgelpunktes auf F und der herrlichen Instrumentation sein.

Noch in demselben Jahr entstand ein zweites Werk, das jedoch der Gattung des sogenannten altitalienischen Halb-Oratoriums allegorischen Inhaltes angehörte, »Il Trionfo del Tempo«. Diese Komposition beschäftigte den Meister mehrfach, und zwar außer 1737 noch in seinen letzten Lebensjahren. Die dritte Umarbeitung derselben war die einzige und letzte Arbeit, die er noch nach seinem »Jephta« (und zwar bei bereits vollständiger Erblindung) vornehmen konnte. Auch im ferneren Verlaufe seiner künstlerischen Entwicklung wandte sich Händel den Ideen des allegorischen Halb-Oratoriums zu, so in dem bedeutend reiferen »Die Wahl des Herakles« (1750).

Auf die textliche und musikalische Beschaffenheit des Halb-Oratoriums »Il Trionfo del Tempo« sei hier nicht weiter eingegangen. Die Musik des damals im 23. Lebensjahre stehenden Komponisten, der sich seit 1703 der Oper und anderen Musikgattungen zugewandt hatte, giebt wiederholt Belege dafür, daß seine Bestimmung für das Oratorium eine außerordentliche war. Das Gleiche bezieht sich auf die beiden Passionsmusiken aus den Jahren 1704 und 1716, die einzigen, die Händel geschrieben.

Der ersten liegt eine Textdichtung aus dem Evangelium Johannis zu Grunde, der zweiten eine Dichtung von Brockes. Bewundernswert aus jener Zeit sind zunächst die drei Tedeum aus den Jahren 1714, 1718 und 1720, insbesondere das bekannte »Utrechter Tedeum« mit dem darauf folgenden »Jubilate« (1713). Beide zuletzt genannten Werke, die zur Feier des Utrechter Friedensschlusses geschrieben worden, geben schon Beweise von der hohen geistigen Reife Händels. Sind auch das herrliche »Tedeum« und »Jubilate« äußerlich von einander getrennt, so vereinigt sie doch ein inniges geistiges Band. Die großartigen Chorsätze im »Jubilate«, von denen der B dur-Chor »O, gehet ein zu seinen Thoren« wie der Schlußsatz, schon das Gepräge des späteren großen oratorischen Stils tragen, erinnern fast an die Chöre des »Israel« und »Messias«. Das »Jubilate«, das einzige, das Händel geschrieben, wurde 3 Jahre nach seiner Entstehung für den kleinen Kirchenchor des Herzogs Janus

dreistimmig bearbeitet und aus dem Originaltext des 114. Psalms der englischen Bibel später recht gut ins Deutsche übersetzt. Dieser 114. Psalm findet sich in der Chrysanderschen Händel-Ausgabe »Anthems« Teil 1 No. 1.

Zwei oratorische Werke von hervorragender Bedeutung sind es, mit denen Händel die lange Reihe seiner Oratorien fortsetzte. 1720 entstand das zunächst nur einen Akt enthaltende biblische Oratorium »Esther« und das zur Oratorium-Komposition gehörende Schäferspiel »Acis und Galatea«. Beide Werke, die beide 1732 nochmals bearbeitet wurden. Ihre verschiedene Gestaltung bringt die Händel-Ausgabe in Band 3, 4, 11, 31.

Händels erstes großes Oratorium »Esther« wird heute nur äußerst selten zu Gehör gebracht. Die vor dem Jahre 1683 erschienene zweite Bearbeitung des Werkes nicht wesentlich von der ersten abweichend (sie wurde 12 Jahre später vom Komponisten vorgenommen) bringt das Oratorium, welches ursprünglich nur aus einem Teil in sechs Szenen bestand, in der erweiterten Fassung von drei Akten. Den Erfolg, den die sechs Aufführungen der »Esther« 1732 im Londoner Hay-market Theater hatten, überzeugten Händel dass er nicht zu sehr für die bunte Welt der Oper als vielmehr für das nur innere Vorgänge schildernde Oratorium berufen sei. Viele Sätze dieses Oratoriums, das Händel in seiner zweiten Bearbeitung ein spezifisch »englisches« nannte und von unverkennbarer Schönheit insbesondere die vollständig neu bearbeiteten Chöre. Von den Solosätzen ist das »Halleluja«, das Händel später als Einlage in verschiedenen Oratorien verwandte, das einzig bekannte Stück.

Das Pastoral »Acis und Galatea«, dessen Stoff von vielen älteren Opern-Komponisten vertont wurde, kam ebenso wie »Esther« erst in seiner zweiten Version (1731) zur Aufführung. In England ist das idyllisch reizvolle Werk noch heute, besonders in einzelnen Arien außerordentlich beliebt und bekannt. Manche Melodien sind sogar in das Volk gedrungen. Die aus dem Theokrit stammende Fabel hat Händel zu einer Reihe musikalisch behandelt, die mit Bewunderung erfüllen muss. Die Lebendigkeit und Frische der Erfindung, die Anpassungsfähigkeit und Reichhaltigkeit der einzelnen Sätze spricht beredt in jedem Zuge für die überall charakteristische Auffassung des dichterischen Inhalts. Wie beredt ist nur ein einziges Beispiel anzuführen, der Übergang des Arie »Hill Galatea« und das ergreifende Totenklage des Chors »Klagt all ihr Musen mit' allen Volk« mit seinem chromatischen Motiv auf [illegible]. Als Band 33 der Händel-Ausgabe erscheint die bisher nicht veröffentlichte erste Version des Werkes vom Jahre 1718 als Ergänzung zu zwei Bearbeitungen, die namentlich in den Solosätzen vielfach Wertvolles bietet.

Es folgt nun das Oratorium »Deborah« 1733. Der Stoff für dessen musikalische Ausarbeitung Händel mehreren aus seinen früheren Werken, namentlich aus der »Passion« nach Brockes und dem »Brockespassion« (1716) benutzte, wurde von Samuel Humphreys, dem schwächsten der Oratoriendichter Händels, unmittelbar der Bibel (Buch der Richter 4 und 5) entnommen. Die Handlung des in drei Akte zerfallenden Werkes beschäftigt wie in vielen Händelschen Oratorien, dem Kampf zwischen zwei feindlichen Volksstämmen. Hier stehen die gläubigen Israeliten ihren Unterdrückern, den Heiden gegenüber. Das biblische Thema ist nur selten zu musikalischen Werken benutzt. Eine Oper »Debora« schrieb der Wiener Komponist *Josef Aschbach* um 1700. Oratorische Werke über diesen Stoff erschienen vor Händel je einen in Ars (1611) und in Neapel (1698), letzteres von *Pagenelo* komponiert. Später schrieb *Graglielmo* ein Oratorium »Debora e Sisara« in zwei Teilen, welches zu seinen besten Werken gehört. Händel wählte den Stoff, nachdem 1731 der englische Komponist *M. Greene* (1698–1755) der enge Verehrer und Freund Händels einen Cyclus der Debora und den Barak zur Aufführung gebracht hatte. Humphreys (den man früher irrtümlich auch die Dichtung des Textes zur zweiten Bearbeitung der »Esther« zugeschrieben hat) unternahm mit »Deborah« seinen ersten Versuch einer oratorischen Dichtung, doch kann man nicht sagen, dass er damit etwas Hervorragendes oder auch nur Befriedigendes geleistet hätte. Wenn auch seine Ausdrucksweise im Chor markig und charaktervoll ist, so bieten dagegen die einzeln auftretenden Personen mit Ausnahme des Abinoam (Baraks Vater) meist eine blasse und matt gehaltene Charakterzeichnung, so dass dem Hörer die Thaten der Hauptfiguren keineswegs als in deren Individualität begründet erscheinen. Händel ist mit Erfolg bestrebt gewesen diese Mängel der Dichtung durch die vom musikalische Charakteristik zu überwinden, was um so mehr bewundert werden muss, da er durch die ihm damals zur Verfügung stehenden Gesangskräfte an einer wirklich passenden Besetzung gehindert war. Die Partie der Deborah schrieb er nicht, wie es die Rolle ihrer ganzen Anlage nach fordert, für Alt, sondern für Sopran (Sign. Strada war die erste Interpretin), und den Barak nicht für Tenor, sondern für die Stimme des Alt-Castraten Semmino. Die Partie des Sisara (ebenfalls Alt) wurde zu den Aufführungen des Jahres 1744 von Händel für Tenor umgearbeitet. Diese äußeren Umstände haben es bewirkt, dass in dem Oratorium der Schwerpunkt in den Chören liegt, eine Thatsache, die bei dem 1738 geschaffenen »Israel« am bemerkenswertesten her-

vortrat, dort aber weit mehr durch äußere Gründe veranlaßt wird.

Die erste Aufführung der »Deborah« fand am 17. März 1733 in London statt. Händel, der das Werk in wenigen Wochen komponierte, glaubte enthusiastischen Beifall mit demselben zu erringen, sah sich aber auf das Bitterste getäuscht, da es seinen zahlreichen Feinden in dieser Zeit, wo alle Gemüter über die Walpoleschen Heiratsangelegenheiten sich erhitzten, mit Hilfe der niedrigsten Intriguen (so u. a. durch Hetzen auf die für den Aufführungstag besonders erhöhten Eintrittspreise als auf »eine neue unerhörte Steuer«) gelang, das Publikum von der Aufführung fast vollständig fern zu halten. Händel brachte aber seine »Deborah« schon am 25. März desselben Jahres wiederum zur Aufführung und später noch zweimal, starb bei Abwesenheit des königlichen Hofes und es gelang ihm alle Ränke gegen dieses unsterbliche Meisterwerk niederzuschlagen. Die nächsten Aufführungen der »Deborah« datieren erst vom 18. Mai 1834, wo das Werk unter Ferd. Hiller mit diesem instrumentaler Bearbeitung beim 26. niederrheinischen Musikfeste in Aachen zu Gehör kam; in London wurde »Deborah« in der Harmonic Society 1845, in Berlin am 30. November 1849 durch die königliche Hochschule aufgeführt. Doch hatte man bei dieser relativ genauesten Wiedergabe des Werkes fast die ganze Partie des Sauls gestrichen. — Vom 4. April 1865 an datieren eine Reihe »Deborah«-Aufführungen, die angefangen mit Hamburg eine Ära in der Händel-Verehrung durch Chrysander bezeichnen. Hiermit wird noch an Schluß dieses Abschnittes näher eingegangen.

Das nächste Oratorium »Athalia« entstand 1733, zu einer Zeit, als Händel sich in seinem Konkurrenzkampfe mit der italienischen Operngesellschaft in London befand. Der ihm von seinem Genius vorgeschriebene Weg war zwar schon betreten, allein erst teilweise; die größte Summe seiner Schöpfungskraft hatte Händel noch der Opernkomposition zu gewendet, die ebenfalls so damals eine große Partei für sich errungen hatte, durch diese durch die Italiener bekämpften damaligen Zeitgeschmack zu weit gehende Konzessionen machte. Man darf an das Oratorium »Athalia« noch nicht den Maßstab der viele Jahre später entstandenen Werke »Messias«, »Samson« etc. anlegen, sonst es vielmehr als ein vortreffliches früheres anerkennen. Daß sich Händels Genius mitunter in der »Athalia« nicht verleugnet, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Die Musik ist kraftvoll erhaben und wirkungsvoll. Schon der erste Chor »Nie kränke Gott« zeugt eine so tief religiöse Stimmung, wie man sie selbst in »Messias« nicht erhabener findet; die Chöre »Reich dir o Baal« und »Zu Gottes Macht« haben eine Kraft des Ausdrucks und eine Durcharbeitung, die Händel später kaum übertroffen hat. Die ganze Abpartie des Joad muß erwähnt sein namentlich der Arie »O Herr zu dem wir flehen«, wie die Baßarie »Wenn Hochmut stürmt« und die Sopranarie »Zum Grunde der Hölle« sind Meisterwerke. Überhaupt verstand es Händel so vollkommen, wie keiner vor und nach ihm schon in »Esther«, »Deborah« und »Athalia« den tiefernsten Charakter des Oratoriums zu treffen.

Die dramatische Behandlung der Musik hält den scharf begrenzten Unterschied nach der Seite der weltlichen Oper hin überall genau inhaltend, gleich deutlich trennt er sie von der der ähnlichen, im Gottesdienste stehenden Kirchenmusik. Der ersterwähnte Teil der Oper, der für das Auge wahrnehmbare Handlung der Vortragenden, fehlen dem Oratorium, dafür verlangt die Musik eine um so tiefer empfundene Wiedergabe der Worte in breiter bestimmter Anlage. Bei Händel ist es recht oft der Chor, in dem er die größte Kraft des Ausdrucks legt. Der Text verlangt bei vorzugsweise lebhafter Handlung, daß der darin enthaltenen weltlichen Thesen idealisiert erscheinen. Liebe und Leidenschaft tragen weltlichen Charakter, werden aber hauptsächlich durch die Komposition zu höherer Weihe erhoben und geläutert.

Der Text der »Athalia« ist nach Racines Drama gearbeitet und etwas schleppend, so daß auch die Musik hierdurch manchmal gelähmt wird. Als ein Zeichen, wie Händel mit äußeren Hindernissen zu kämpfen hatte, mag auch hier, wie bei der »Deborah«, der Umstand gelten, daß die Abpartie des Joad ursprünglich für Bass geeignet war, aber noch hier wie der ersten Aufführung umgearbeitet werden mußte, weil der neue Bassist kontraktbrüchig davongegangen war.

(Fortsetzung folgt.)

Tonbildung, Aussprache und Vortrag beim Chorgesang.*)

Von H. Arnd Raschid (Kiel).

I.

Chor auf Chor entsteht, und Ungeahntes dringen sich hervor, nur auf eine verhältnismäßig sehr wenig

*) Mit Recht den Gesetzen der Schwingungszahlen zufolge der Natur Hervorgehoben. (Führer für Musik- und Kirchenfreunde, Nr. 5, S. 90.)

Mittel, Zeit, Kraft und Talent beanspruchende Weise gleichsam unter im musikalischen Leben zu stehen, die erhebende Freude des Selbstschaffens, die hohe Wonne des Gelingens eines großen Kunstwerkes, wenigstens zum Teil „mit durchfühlen“ zu können, so glänzenden Aufführungen nicht nur während

mitempfinden, sondern als Handelnde wirklich thätigen Anteil nehmen zu dürfen.

Und sollte auch Verschiedenes nur der Geselligkeitstrieb herbeiführen — so lebt doch in so manchen Anderen verborgen ein Stückchen Künstlerseele das nach Befreiung nach künstlerischer Bethätigung drängt, denen es aber doch nicht beschieden ist, — ohne weitere Ausbildung, vielleicht ohne genügendes Talent — sich anders als in einem Chore mitwirkend künstlerisch auszuleben.

Darum ist es gut daß Ungezählte sich herandrängen, daß Chor auf Chor entsteht, vorausgesetzt daß sie seien es Kirchen- oder weltliche Chöre, höheren künstlerischen Ideen dienen.

Aber die Sache hat auch eine Schattenseite. Der Chorgesang fordert alljährlich eine Anzahl schöner Stimmen zum Opfer.

Junge, zarte Stimmen vielleicht schon durch falsche Behandlung beim Schulgesangunterricht gestört werden an ihrem Aufblühen vollständig verhindert, oder ältere, robustere ihres Glanzes, ihres Reizes, ihres Metalles beraubt und, nach und nach, einem viel zu frühen Ruin entgegengeführt.

Der Grund ist nicht etwa die Schädlichkeit des Chorsingens an und für sich, sondern nur die unrichtige Anwendung der Singstimme dabei, welche ihren Ursprung hat in der vollkommenen Unkenntnis der einfachsten Gesetze über Tonbildung, Aussprache, Vortrag (Atemverwendung), in der vollständigen Sorglosigkeit, ja offenen Gleichgiltigkeit so mancher Chormitglieder — wie Dirigenten.

Diese Unkenntnis und Gleichgiltigkeit ist in den meisten Fällen der alleinige Grund der Überanstrengung, der Schädigung der Stimmorgane.

Sie trägt aber noch an anderem die Schuld sie befördert in weiten Volks- und Gesellschaftsschichten die Verbreitung grundfalscher Ansichten über »schönen« Gesang, sie bildet ein Hindernis zur Verallgemeinerung gesunder auf höherem künstlerischen Standpunkte stehender Begriffe von gutem Gesang, sie führt zur Selbsttäuschung.

Der Durchschnitts-Chorsingende beurteilt sich gewöhnlich falsch. So meint er an zarten Stellen weich und tonvoll zu singen, und was seinem Munde entströmt, gleicht vielleicht nur einem rauhen Hauche; — an lauten Stellen glaubt er daß Töne klangvoll und mächtig voll tiefster Empfindung ihm aus der Brust hervorquellen, — und seine Stimme schrillt vielleicht wie der Zugwind durch zerbrochene Scheiben, — oder wird mißgestaltet, gedrückt und gequetscht zur Welt gebracht, so daß statt eines freien, herz- und sinnerquickenden Wohllautes wohl gar ein Klang zu Tage tritt, der der rauhen Kehle eines Sumpftieres entflohen zu sein scheint, zum Erbarmen für jeden Gesangeskundigen, ein Ton ohne Zukunft, da der Keim der Entwicklung in ihm zerstört ist.

Dies kann diese Erfahrung in vielen Chören machen. Man beachte auf einander der Sänger, — auf die Töne so mancher Chor-Altistinnen, auf die verhältnismäßig große Anzahl der armen unschönen Soprane, auf den in der Höhe gepreßten Klang der Tenöre, den unmöglichen gaumigen so mancher Bassisten,

Der allgemeine Stimmklang trägt ihn, oft auch eine allgemeine Begeisterung, und täuscht unsere Chorsänger über sich selbst.

In der Annahme schon und richtig gesungen zu haben, trägt er, wenn auch in engerem Kreise, Sologesänge vor (besonders wenn die Stimme von Natur zu dem starken gehört), geht in entschiedener Weise seine Urteile ab — und hält hauptsächlich eine weitere Ausbildung im Sologesange für sich für völlig überflüssig. Die Mitwirkung im Chore bleibt also seine einzige Ausbildung im Gesange.

Damit aber diese »Ausbildung« auch wirklich einigen Nutzen stifte und nicht bloß, was die Stimmbildung und Ansichten über dieselbe, über guten Vortrag, richtige Aussprache etc. anbetrifft (denn auch über seine Aussprache und Deklamation täuscht sich der Durchschnitts-Chorsingende naturgemäß über sich selbst), eine Verbildung bedeute, wäre eine allgemeinere Verbreitung wenigstens der Grundregeln über diese Gegenstände äußerst wünschenswert.

Selbstverständlich liegt eine verständnisvollere Behandlung der eigenen Stimmen der Chormitglieder auch im Interesse jedes Dirigenten. Man denke an alle diejenigen deutschen Chöre, deren Leiter selbst Gesangeskundige sind, die bemüht sind, auf gute Tonbildung bei ihren Sängern hinzuarbeiten: man erinnere sich an den herrlichen Stimmklang so mancher italienischer und besonders an russische Kirchenchöre, die mit einer Fülle von unbeschreiblichem Wohllaut unser Ohr umschmeicheln. (Hans Richter nennt noch heute das Auftreten des russischen Synodalchores im musikalischen Wien eine Offenbarung!)

Und wie viel leichter läßt sich auf eine solche gute, womöglich schöne Tonbildung eine gute Aussprache, ein guter Vortrag aufbauen.

Denn eine gute, schöne Tonbildung ruht auf der reinen und freien Bildung der Vokale, und eine gute Aussprache ist die richtige, klare und deutliche Bildung eben dieser Vokale und der dazu gehörenden Konsonanten, ein guter Vortrag aber ruht auf der angemessenen Färbung der Vokale, der teils weicheren, teils energischen Aussprache der Konsonanten, der leichten Beweglichkeit, dem An- und Abschwellen, den Accentuierungen dieser rein und frei gebildeten Töne, — als einzelne Töne oder zu Phrasen verbunden, — die eben je richtiger und freier ihre Bildung ist, desto beweglicher und modulationsfähiger in jeder Beziehung sind.

So müßte es jedem Dirigenten darum gelegen sein, nur gut vorgebildete oder verständnis-

volle Sänger zu bekommen und dieselben stets in »guter Stimmung« zu erhalten. Er würde Zeit und Arbeit sparen und, was nicht zu unterschätzen ist, auch einen Chor mit kleinerer Mitgliederanzahl zu voller Geltung bringen, mit seinem reinen klaren Stimmklang eine Kirche, einen Saal zu füllen unternehmen können. Denn richtig, rein und frei gebildete, auf klarem Vokalklange beruhende Töne besitzen eine weit größere Tragkraft, als unrichtig gebildete, deren Klang, mit den mannigfaltigsten Nebengeräuschen belastet bezw. von ihnen verdeckt, gehemmt, schon in verhältnismäßiger Nähe auseinanderhallt.

Gewöhnlich liegt die Sache aber ganz anders! Im allgemeinen — abgesehen von dem rühmlichen Beispiele derjenigen Chöre, die eine gründliche Vorbildung geben oder verlangen — im allgemeinen wird in die Musik- und Gesangvereine — die Macht der Verhältnisse zwingt dazu! — Alles aufgenommen! Besteht eine Vor-Klasse, so werden doch in ihr tonbildnerische Studien nicht getrieben, sondern höchstens ein wenig »treffen« oder »Harmonie« gelehrt.

Treffübungen und Tonbildungsstudien sind aber etwas Grund-Verschiedenes! Nie können Übungen, die zum Treffenlernen bestimmt sind, als Material für Tonbildungsstudien benutzt werden. Tonbildungsübungen verlangen einen nach vollständig anderen Grundsätzen geleiteten Aufbau. Treffübungen statt Tonbildungsstudien als Einführung in die Gesangskunst benutzt, untergraben von vornherein die richtige Schulung einer Stimme —

Die Dirigenten der großen Gesangvereine sind in vielen Fällen keine Gesangeskundigen, so sehr gerade an die Spitze eines Chores (oder einer Chorvorbildungsklasse) ein Gesangeskundiger gehörte.

So sind die Chormitglieder, was das Wohl und Wehe ihrer Stimmen anbetrifft, zumeistenteils ganz auf sich selbst angewiesen.

Das sicherste Mittel nun, um sich vor Schaden zu bewahren und jedem Dirigenten ein willkommenes Chor-Mitglied zu werden, ist eine vorhergehende gute, wenn auch durchaus nicht etwa zum Abschluß gebrachte Ausbildung im Solo-Gesange, hauptsächlich in der Tonbildung.

Wer seine Stimme zu behandeln versteht, der wird auch im Chore — wenn er mit Aufmerksamkeit vorgeht und nebenbei seine solistischen Gesangstudien nicht ganz liegen läßt, — gut und richtig singen, den richtigen »Sitz« seiner Töne nicht verschieben, seine Aussprache nicht verderben, seinen Vortrag nicht gefährden!

Dieses Mittel aber ist nicht Jedem zugängig, und so mag das Hauptsächlichste und Wissensnötigste über Tonbildung, Aussprache und Vortrag beim Chorgesang, sowie Gesunderhaltung der Stimme zu Ratschlägen und Regeln, wie nachstehende, zusammengefaßt, nicht unwillkommen sein.

Direkt aus der Praxis erwachsen und erprobt, sind dieselben absichtlich zum größten Teil nur umschreibend gehalten, ohne jedes tiefere Eingehen, ohne Andeutungen auf die Konstruktion der Stimmorgane etc. etc., um nicht zu verwirren und nur einfache Vorstellungen und Willensantriebe zu wecken.

Sie sollen gesanglich Ungeschulten zur Belehrung dienen und ihnen eine günstigere Stimmbehandlung vermitteln helfen, zum eigenen Besten und im Interesse des betreffenden Chores.

Ebenso können sie aber von im Gesange schon Weitervorgeschrittenen als Anhalt und stete Richtschnur benutzt werden, wie jungen Dirigenten die Anregung zu gründlichen Tonbildungsstudien geben. Denn jeder angehende Chordirigent sollte ernste Gesangsstudien als zu seiner Pflicht gehörig ansehen und ohne dieselben seine vorbereitende Ausbildung nicht als abgeschlossen betrachten, damit jeder Dirigent imstande sei, seinen Chor zu möglichst »freier Tonbildung« zu erziehen.

Was für den Sologesang unbestrittene Geltung hat, sollte auch für die Beurteilung des Chorgesanges als Norm angenommen werden.

»Die erste Voraussetzung für eine vollendete Leistung ist die gute Bildung des einzelnen Tones (des einzelnen Chortones).

Lose Blätter.

Georg Benda.

Herzoglich Sachsen-Gothaischer Kapelldirektor.

Von Paul von Ebart.

III.

Benda schreibt am 28. Mai 1783: »Warum ich nicht in Gotha lebe? Sie sind gestorben, die mir einst diesen Ort angenehm machten. Merkwürdig ist es freilich, daß dieser Ort, wo ich mit einer zahlreichen Familie lebte, für mich ein ganz fremder Ort geworden ist. Einst war ich der erste, nun bin ich der letzte *Benda* in meiner Kinder Vaterlande. Sollten Sie mich wieder einmal mit einem Briefe erfreuen, so vergessen Sie nicht, daß Sie sich mit einem Landmann unterhalten, der sich aus dem Wohlgeboren, auch wenn es durch die Vorsetzung Hoch erhöht werden dürfte, gar nichts macht.« »Ob ich gleich das Vergnügen gehabt habe«, schrieb er am 15. Juli 1784, »Sie seit Ihrem letzten freundschaftlichen Briefe zu sehen, so darf er deswegen nicht unbeantwortet bleiben, wenigstens ganz nicht. Daß ich zu Anfang des Herbstes, wenn ich mich immer so wie jetzt befinde, Ohrdruf auf ewig verlassen werde, ist gewiß, wo ich mich aber fürs erste hinwende, weiß ich noch nicht.

Vermutlich nach der Pfalz, denn ich kann dem Ge-

[illegible] Mannheim noch einmal so schön. Schade ist aber noch Bemerkung machen, so sehr ich es mir wünsche und stets [illegible] Musik mit [illegible] Kräften [illegible] Regie [illegible] Dirigent [illegible] Leistung [illegible] Orchester. Wie [illegible] Der Regisseur [illegible] Chor und Publikum [illegible] Bühne [illegible] Szene [illegible] Sänger [illegible] Chor [illegible] Publikum [illegible] Szene [illegible] Regie [illegible] Dirigent [illegible] Orchester [illegible] Musik [illegible] Publikum [illegible] Chor [illegible] Szene [illegible] Sänger [illegible] Regie [illegible] Bühne [illegible] Orchester [illegible] Dirigent

[illegible] nur in recht geschickter Weise zu verwendenden Produkten zu entwickeln als Papier. Wer wird es heute noch anfassen als roher Stoff, wenn er nicht schon eine Stufe dieser Vollendung erreicht hat? Ja, Wege suchen sie alle. Aber auch die Not ist oft ein Lehrmeister wie für den Fuß das Wasser.

Am Anfang des Jahres 1880 wandte Brandt sich [illegible] Bericht an Abgeordnete, über [illegible] Antrag Ausdruck [illegible] durch die Einführung der Dampfmaschine aus der Hungersnot [illegible] Abhilfe verhelfen gewesen sei. Aus der Heimat Brandts, die sich von dem Jahre 1848 [illegible] erhalten haben, ersieht man, wie er [illegible] Leidens Wunden mit [illegible] unserem Lebensinhalt und religiösen Fragen beschäftigt. So heißt es in einem Brief: Man kann [illegible] in der Betrachtung des Menschen und über die Erziehung des Menschengeschlechtes viel Schönes sagen, was unseren Kindern aber doch [illegible] wäre. Da [illegible] auch, daß sie [illegible] Leute [illegible] Religion viel verständiger und von Herzen [illegible] Religion mit der Vernunft harmonisch [illegible] ist [illegible] wohl nicht so [illegible] nach [illegible] wie ich [illegible] als ich als [illegible] Vergnügen hatte, [illegible] bei Ihrer Ankunft [illegible] so weiter [illegible] und wo auf [illegible] wichtigsten Punkte der [illegible] Religion Religion zu reden kamen, entschieden [illegible] verneinen. Ich möchte [illegible] Sie so etwas glauben können. Aus unserer [illegible] Bruderkuß [illegible] unseren aber aus Ihrem [illegible] Briefe ersehe ich [illegible] daß wir heute [illegible] drüben, wo wir darüber [illegible] darüber. In unserer [illegible] Jahren [illegible] kann [illegible] man [illegible] nicht, wie [illegible] andere Tage [illegible] Ihrem [illegible] Leben als Beschäftigung bei dem [illegible] nur andere [illegible] Ideen und [illegible] stehen. [illegible] Mögen [illegible] Lesebuch über [illegible] ich nicht noch einmal [illegible] und [illegible], denn ich habe keine Lust, [illegible] Theaterstück und Romane zu [illegible] lesen, [illegible] ich auf [illegible] Jugend [illegible] Eindruck gemacht habe. [illegible] In einem anderen Briefe heißt es: [illegible] ich Zweifel. Diese [illegible] quält [illegible] Menschen. Zweifel wurde eine Schwäche des [illegible] und [illegible] einen [illegible] das Leben verdient, [illegible] [illegible] Ideal von der Welt [illegible] gemacht. Ich [illegible] und glaube [illegible] und ich [illegible] gläubiger glauben. [illegible] [illegible] ich auch [illegible] nicht [illegible] kann, [illegible] [illegible] ich [illegible] [illegible] gemacht [illegible] verwerfe es nicht und später [illegible] nicht [illegible] sagen [illegible] werde ich. Was unsere Zukunft [illegible] [illegible] Leuten [illegible] betrifft, darüber [illegible] ich nicht [illegible] [illegible] sagen, [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible]

mehr volkstümlich als konzertmäßig zu singen, was zu der Hauptaufgabe des Liederkomponisten, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, gerecht zu werden, wurde er zum Schöpfer der volkstümlichen Lieder. Ihm schlossen sich Neefe, Naumann, André, Kunzen, Reichardt, Zelter, Nägeli u. v. a. an.

Zu den populärsten Dichtern einer Zeit aber gehörte *Gottfried August Bürger*, der Schöpfer der Ballade, und kein Wunder daher nicht, wenn auch die Komponisten auch bald der epoch machenden Dichtung berücksichtigten. Hierbei aber galt es, die Form des volkstümlichen Liedes zu erweitern, dem Texte bei allen Einzelheiten zu folgen und trotzdem die Gesamtwirkung des Gedichtes und der Komposition nicht außer acht zu lassen. Einer der ersten, welche es unternahmen, dem Bürgerschen Balladen ein entsprechendes musikalisches Gewand zu geben, war *Johann Andre* (geb. 1741, † 1799), der schon im Jahre 1774, das ein Jahr früher erschienene »Lenore« in Musik gesetzt haben soll, im Jahre 1785 folgte eine zweite Auflage dieser Kompositionen, deren es im ganzen fünf schuf. Auch in der Ballade »Der Wirtin von Wemsberg« ist André bemüht, den Anforderungen des Gedichtes gerecht zu werden. Neben André versuchten sich in der neuen Kunstgattung auch Neefe, der Berliner Musiker C. W. Ebeling, der Württemberger Hauptmann Becker, Marx Pargiel († 19. 1814, Komponisten und Pianisten, mit Recht fürchten aber erblindete) u. v. a. bis endlich *Zumsteeg* jene Form der Ballade schuf, die später durch Schubert, Schumann und Löwe ihre letzte Vollendung erlangte, und wodurch er seine Vorgänger und Zeitgenossen in Vergessenheit brachte.

Johann Rudolf Zumsteeg wurde als der Sohn eines ehemaligen Kammerdieners am Stuttgarter Hofe am 10. August 1760 zu Sachsenflur im Odenwalde geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er auf der Karlsschule zu Stuttgart, woselbst er mit Schiller einen innigen Freundschaftsbund schloß. Durch Schillers Fürsprache in seinem ganzen Streben gefördert und gestützt, schuf er viele der ersten Schöpfungen Schillers in Musik, so auch die nach dem Plane seines Freundes, der die Schlüsse und Lieder ertrug, unter dem Namen »Kleine Kapellmeister-Oper« bekannte er sich zu einem wichtigen Gebiete der Lieder, einig Komponisten eingeschlossen. Im Jahre [illegible] wurde er Direktor der Hofkapelle als Kapellmeister und nahm an solcher dann jeder über die engeren Grenzen seines Vaterlandes hinausgehenden zu sein, plötzlich und unerwartet am 27. Januar 1802. Noch einen Tag vor seinem Tode hatte er in seiner Gesellschaft ein Concert, in der auch die Harmonikaspielerin *Kirchgessner* auftrat, gehört, als ihn am folgenden Morgen ein Schlaganfall traf, dem er gegen 11 Uhr vormittags erlag.

Zumsteegs Bedeutung für die Tonkunst besteht, wie schon bemerkt, darin, daß er zuerst die Balladenkomposition mit Erfolg versucht hat. Der unter seinen zahlreichen Werken hier zu nennenden sind »Lenore« und »Kaiser Karl von Eichenhain« von Bürger, »Hermann, »Ida auf Lichtenstein«, »Ritter Toggenburg« etc.

Aber nicht nur als Balladen- sondern auch als Opernkomponist hat sich *Zumsteeg* neben seinen seiner Zeitgenossen ausgezeichnet. Seine Singspiele und Opern »Das tartarische Gesetz«, »Rinald und Armide«, »Der Schatz von Cimaroza«, »Zaide«, »Die Pantoffeln«, »Pfandhaus« jetzt allerdings längst vergessen, erregten zu ihrer Zeit nicht nur an der Stuttgarter sondern auch an anderen Bühnen manchen Erfolg.

Unter den Kindern der *Zumsteegschen* Muse sind ferner zu nennen: »Die dramatische Zauberhaltenmusik zu Klopstocks Ode »Die Frühlingsfeier« gehörten Kantaten, darunter eine auf den Tod Kaiser Joseph II. ein Konzert für Violoncello, ein Duo für 2 Violoncelli und viele volkstümliche Lieder, von denen viele bis auf unsere Tage gekommen sind, wie beispielsweise: »Freut euch des schönen Grabens«, von Matthias Claudius, »Ich habe ein Bächlein funden«, vom Städtchen gemacht, wenn von F. L. Stolberg, »Wollust verschwebet, tiefer in Lebens« von J. F. Cotta. Der Eichwald brauset, die Wolken ziehen« von Schiller und endlich zum Schwanengesang »Lebt wohl ihr Berge, ihr geweihten Triften« zum letzten Jugendfreundin Jungfrau von Orleans.

Der Landsmann *Mozarts* ist in allen Kompositionen *Zumsteegs* unverkennbar, namentlich in seinen Opern. Unverkennbar Clavadl ist er bemüht, bei aller Wahrheit des Ausdrucks durch auch seine Melodieen mit einer gewissen Anmut und schmeichelnden Reiz zu schmücken, ohne dabei je einmal zum Trivialen oder zu Gemeinplätzen seine Zuflucht zu nehmen. Auch weiß er geschickt von der Tonmalerei vorteilhaften Gebrauch zu machen, wovon seine Balladen mehr als einen Beweis liefern. Ernsten Charakters, ergeht den Texte mit großer Schwermut, unserer Melancholie und tiefgefühlt Empfindungen beredten zu, und nur gelegentlich, wie in seinem im Jahre [illegible] komponierten Singspiel »Schatz von Cimaroza«, kommt auch ein urkomischer Humor zu seinem Rechte.

War *Zumsteeg* auch kein Genie ersten Ranges, so hat er doch an seinem Teile zur Förderung der musikalischen Kunst beigetragen und dasjenige Feld urbar gemacht, das später durch Löwe so herrliche Früchte tragen sollte.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Februar. Wenn es gestern wird, was ich hier aber noch nicht Oper schreibt, dann wird es wahrscheinlich schon heute sein. Die neue nämlich ist es jetzt bereits. Sie heißt: Die Sieben Tage« und ist nach einer Novelle von *Karl Frenzel* bearbeitet. Aber als ausgesprochener Dramatiker setzt sich den Fall auf die Bühne setzte und meinen wieder schnell herausgeklügelt und von *Max Bernuth* bereits vor zehn Jahren komponiert. Vor sieben Jahren nahm unsere Oper sie an, jetzt kam sie heraus, zweimal ging sie über die Bühne und verschwand dann durch die Versenkung. Des Komponisten größter Fehler ist die Wahl des Textbuches, denn ein noch schlechteres Machwerk nennt man nicht, um es in Musik zu setzen. Was es doch tut, zeigt, daß er keine rechte Begabung für das Drama besitzt. Vermeintliche Heiterkeit, unverständliche Hast, schwache Charakterentwicklung, unverschämte Tötung allgemeiner Rührung, wenn man diese Schlagworte durch die gehörige Anzahl Verse verbindet, so hat man die Falsche. Es muß auch ein Ballett vorgetanzt werden. Die Musik ist brav und fleißig, auch wenig eigenartig, aber gut und instrumentiert. Am besten gelang ihr die Tarantella. Und das ist auch sagenhaft. Die einen dramatischen Komponisten, den erfreulichen Zeugen unserer Begabung. Die andere Oper ist »Heilmar«, v. d. B. Axen, der als Text- und Textschöpfer des Kriminal- und Kabinettstücks »Der

[illegible] Aufführungen von „Don Carlos" beschäftigt das Interesse [illegible] Die Titelrolle ist [illegible] ganz gestaltet, aber plastisch im Ausdruck. Der [illegible] Akt des Dichters [illegible] / Posa und / Philipp [illegible] Wort und Ton sind auf Posas [illegible] Kurt Jürgens

Dresden. Am 1. März dieses Jahres beging eine der traditionellen Institutionen Dresdens und zwar die geschätzteste Muschel der [illegible] der Kgl. Kammersänger Paul Scheidemantel [illegible] seine [illegible] Tätigkeit. Die Bedeutung [illegible] an der neuen Muschel [illegible] Interesse besteht in [illegible] von der ab [illegible] Leben [illegible] Lehrer [illegible] Lehrer [illegible] Man kann sagen, [illegible] Scheidemantel [illegible] und [illegible] Kräfte [illegible] Auf [illegible] [illegible] [illegible] Meister [illegible] [illegible] Engel [illegible] [illegible] Peter [illegible] Walter [illegible] Hagen [illegible] [illegible] Hans [illegible] [illegible] Dresden [illegible] [illegible] [illegible] Scheidemantel [illegible] [illegible] Bedeutung [illegible] [illegible] [illegible] Pol [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible] [illegible] [illegible] [

gemeinen Richard Wagner Verein an der vorliegenden Klage zu [illegible] das Wort nimmt, so geschieht dies aber nicht um die allgemeine Wichtigkeit der hier berührten Frage selbst, sondern weil [illegible] auch in gewisser neuer Weise das den Wagner-Vereinen so hervorragenden Maler am Herzen liegt nach, den Bühnenfestspielen Parsifal. Es handelt sich darum, ob die Absicht auf gewisse bei den Aufführungsverhandlungen von gewissen Interessenten aufgestellten Forderungen eingehen werden soll. Abgesehen von der Verletzung materieller Interessen der Frau Richard Wagners. Zum Verständnis ist nötig, daß der Parsifal nicht wie Bühnenwerk meist [illegible] Bühnenfestspiel ist, geschrieben. Diese ist, daß diesem Werke vielmehr eine ganz besondere weihevolle Bedeutung innewohnt, daß es unter allen Werken der deutschen Tonkunst einzig dasteht. Auf dieser Bedeutung des Werkes, der seine Wiedergabe auf geschichtlichen Bühnen vielleicht entbehren läßt, ist es, daß Bayreuth und Schreiber des Meisters ständig hingewiesen. Wiederholt ist der Wunsch ausgesprochen, daß die Wiedergabe des Parsifal dem Bühnenfestspielhause in Bayreuth vorbehalten bleiben möge. Diesem Wunsche der Verewigten ist auch von seiten Hauptbeteiligten in vollem Maße Rechnung getragen worden. Frau Cosima Wagner hat aus diesem Grunde die vielfachen Versuche, die für sie für die Wiedergabe des Parsifal an anderen Bühnen unterbreitet gewesen sind, stets entschieden abgelehnt und durch die Tatsache, daß diese materiellen Interessen beteiligte Bühnenleiter veranlaßt haben, an diesen Grundsatz gewaltig, wie wenig die materiellen Vorteile diesen Bedeutung der Bühnenfestspiele Bayreuth für die Wiedergabe des Parsifal. Es ist daher auch im Sinne und nach dem Wunsche der Wagner-Vereine [illegible] wenn wir uns auf den Standpunkt stellen, daß der Parsifal ausschließlich Bayreuth vorbehalten bleiben muß. Denn nur dadurch ist es möglich, daß dieses Werk in seiner hohen Weihe und Schönheit der Nachwelt erhalten bleibt. Es ist daher auch im Sinne und nach dem Wunsche der Wagner-Vereine [illegible] wenn wir uns auf den Standpunkt stellen, daß der Parsifal ausschließlich Bayreuth vorbehalten bleiben muß. Denn nur dadurch ist es möglich, daß dieses Werk in seiner hohen Weihe und Schönheit der Nachwelt erhalten bleibt.

Besprechungen.

Ein unterhaltendes Buch liegt uns heute in der bei Carl Merseburger in Leipzig erschienenen Neuherausgabe der Wanderbriefe »Anleitung zur Interpretation von Chorälen, Arien und Chören von *Carl Kipke*« vor. Der Verfasser hat dem Werke nun völlig seinen Namen aufgeprägt und mehr von persönlichen Erlebnissen gewisse Anekdoten, [illegible] in den Text gebrachten Bemerkungen über die Aufführungen der Werke, [illegible] bezüglich der technischen Vervollkommnung großen Klangmassen-gruppen und deren Verwendung in neueren Kompositionen entsprechen. Verfasser ist es nicht nur um ganz unterhaltsames Hilfsbuch für Kantoren und Dirigenten von Gesang- und Musikvereinen und dem Laien, sondern ganz besonders auch als Wegweiser für angehende Komponisten gewesen, welche auf der Zeit herumreisen und sich über die Möglichkeiten auf den modernen Instrumenten und der Leistungsfähigkeit [illegible] namentlich der Blas- und der sog. Streichinstrumente [illegible] haben wollen. Und auch in vielen Fällen [illegible] Vorteil den praktischen Musiker herausschauen. So sind die vielen [illegible] Beispielen angebrachten Hinweise auf [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

VI. Jahrgang. 1902.

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH.

No. 4.

Inhalt: Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester. Von Prof. Emil Krause (Hamburg). — Instrumentierung, Komponieren und Verlegen seiner Kompositionen. Von M. Arnold-Kaschid (Kiel). — Louis Spohr (Zum) Fragebogen für den Musiker, komponiert von Dr. Karl Storck. Das Zeugnis. — Ein Brief von dem Geheimrat, Hofkapellmeister a. D. Dr. Joseph Kleiberger in München. — Musikalische Gesellschaften. Berichte aus Berlin, Hamburg, Leipzig, München. Kleine Nachrichten. Sprechsaal. Briefkasten. Anzeigen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen unterliegen Eigentum der Verlagshandlung.

Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

II.

Händel[1])

(Schluss.)

Die von Dryden 1697 verfaßte Ode »Das Alexanderfest oder Die Gewalt der Musik« wurde von Händel, nachdem sie bereits von Clayton in Musik gesetzt war, im Dezember 1735 begonnen und am 17 Januar des folgenden Jahres beendet. Mozart instrumentierte das aus Chören, Arien, Recitativen etc. reiche Werk im Juli 1790.

Ein flüchtiger Blick in die Partitur des »Saul«, der kurz vor dem Oratorium »Israel in Egypten« in der Zeit vom 23. Juli bis 27 Sept. 1738 komponiert wurde, genügt, um der Tonschöpfung einen hohen Rang unter den Händelschen Werken gleicher Gattung zuzugestehen. »Saul« ist in Stil und Anlage großartiger als seine Vorgänger »Debora«, »Athalia« und »Alexanderfest«. »Saul« bildet als Vorläufer des »Israel in Egypten« gewissermaßen einen Übergang zu den erhabensten Geisteserzeugnissen, die vom letztgenannten Werke ihren Ausgang nahmen. Abgesehen von einigen Dehnungen (der Text des Saul ist von Newburgh Hamilton) längeren Sologesängen etc., ist die Handlung der Geschichte mehr oder weniger folgend, in spannender Weise für die Musik eingerichtet. Es ist anzunehmen, daß Händel, der seinen Tondichtern stets hilfreich zur Seite gestanden, auch bei seinem »Saul« manches Unpraktische aus der Dichtung entfernte. Die Komposition fällt in die Zeit der Orgelkonzerte und anderer Instrumental-Kompositionen, denen der Meister sich mit besonderer Vorliebe widmete. Die Chöre im Saul bilden bei weitem den Hauptinhalt des Werkes, in ihnen ruht die Bedeutung und die Lebensfähigkeit des Oratoriums, denn sie bringen einen Reichtum musikalisch-charakteristischer Gedanken, der sich kaum überbieten läßt. Überall finden sich großartige Wirkungen, deren Urkraft nie die Absicht wahrnehmen läßt, die Kunstmittel als solche in den Vordergrund stellen zu wollen.

Wie das »Alexanderfest« muß auch der »Cäcilien-Ode« hier gedacht werden. In England und in anderen Ländern herrschte die Sitte, den Kalendertag der heiligen Cäcilie (22. November) durch Musikaufführungen größeren Stils zu feiern. Anfangs geschah dies jedoch nur in Privatkreisen, 1683 aber fand eine öffentliche Feier statt. Nach ungefähr 10 Jahren nahm das Cäcilienfest einen vorzugsweise geistlichen Charakter an.

Wohl nie wurde der Tonkunst ein höheres Preislied gesungen, als in Händels »Alexanderfest« und der »Cäcilienode«. Die letztere entstand in der Zeit vom 6.—24. September 1739, sie war für

[1]) Den begrenzten Raumes wegen gehe ich allen Weiteren in prägnanter, kurzer Form und verweise die geneigten Leser auf die größere Abhandlung, die demnächst im Verlage der Blätter für Haus- und Kirchenmusik erscheinen wird.

den Cäcilienfest desselben Jahres bestimmt und gelangte an diesem Tage erstmalig in der britischen Hauptstadt zu Gehör. Der für unsere Zeit spröde klingende Text wird von Händels Musik derartig durchwoben, daß man die veraltete Fassung der Dichtung fast vergißt und nur der gewaltigen Kraft der Gedanken selbst sich zuwendet. 1866 wurde im Anhange der Original-Partitur noch eine »Ode on St. Cecilia's day« veröffentlicht, die zu derselben Zeit geschrieben wurde und daher sehr wenig bekannt war.

Nunmehr folgt »Israel in Egypten«, Händels hervorragendstes Chor-Oratorium. Die Entstehungsgeschichte dieses bewunderungswürdigen Werkes, seine Schicksale etc. und sein vorzugsweises Interesse »Israel« steht in der chronologischen Folge der großen Oratorien direkt hinter »Saul« des Jahre vor dem »Messias«.

Vom »Israel« wurde der heute als zweiter Teil gebrauchte »Moses Gesang« zuerst komponiert und zwar vom 1—11 Oktober 1738 der jetzt voranstehende vom 14. 20 desselben Monats. Als Ganzes war das Werk am 1. November 1738 beendet. Der jetzige erste Teil bildete bei Händel den zweiten Teil, da die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline unter dem Titel »The lamentation of the Israelites for the death of Joseph« als erster Teil verwendet wurde. Den Text stellte Händel sich selbst zusammen aus den Psalmen 78, 105 und 106 den letzten also dritten Teil bildete der Lobgesang der Israeliten am roten Meer im zweiten Buche Mosis Kap. 15. Die erste Aufführung des »Israel« fand am 4. April 1739 in London statt. Das Werk wurde mit der Trauerhymne und »Moses Gesang« also in drei Teilen zuerst gegeben. Später sah Händel die Fassung in der das Werk heute besteht, als der allein zweckmäßige vor und hat die Trauerhymne dann 1739 wieder für sich allein bestehen. Da nun dieses mit dem schönen Gemälde-Vorspiel F-Moll beginnt der »Israel« diese instrumentale Einleitung, eine Fugenmalerei, die kein zweites Werk Händels besitzt. In keinem Oratorium Händels wird dem Chor eine so hervorragende Mission zuerteilt wie im »Israel« und wie sehr ist dies im Hinblick auf den Inhalt gerechtfertigt. Man könnte »Israel« ein Nationel Epos in musikalischer Form nennen, wenn auch der zweite Teil mehr lyrisch angelegt ist. Von allen Chorsätzen des ersten Teils, die mit erschütternder Gewalt die schweren Plagen Egyptens schildern, dürfte der »Hagelchor« der großartigste sein. Von den Chören im zweiten Teil ist unstreitig der Satz »das hören die Völker und sind erstaunt« der hervorragendste. Dieser zuletzt genannte umfangreichste Chorteil des ganzen Werkes macht an Wahrheit des Ausdrucks und tief religiöser Stimmung in der gesamten Oratorien Litteratur seinesgleichen. Unter den 30 Chören des »Israel« befinden sich 13 für 8 Stimmen. Diese Doppelchöre nehmen jedoch mehr aus Liebe zur Arbeit selbst, als aus innerer Notwendigkeit hervorgegangen. Daß die doppelchörige Ausdrucksweise nicht durchaus notwendig ist, kann man aus der Wiedergabe derselben Seelenzustände in gestimmigen Chorsätzen von Händel ersehen.

Interessant ist die musikalische Komposition »Allegro il Penseroso ed il Moderato« (Fröhlichkeit, Schwermut und Mäßigung). »Allegro ist 1740 in 27 Tagen komponiert. Die ersten beiden Textteile sind einem Gedicht von Milton entlehnt, von den 131 Versen dem »Allegro« sind 49 und von den 106 Versen des »Penseroso« sind 57 gewählt. Zwei verschiedene Stimmungen, oder Frohsinn und oder Schwermut wechseln miteinander ab. »Il Moderato« der dritte Teil ist von Händels Freund Ch. Jennens verfaßt, der auch bei der Einrichtung der beiden ersten Teile behilflich war und später den Text des »Messias« verfaßte. Jedes einzelne Stück der 43 Nummern ist so reich und durch die stets abwechselnden Stimmungen so mannigfaltig, daß und die 70 im ganzen Werke enthaltenen Chöre so überaus wirksam, daß man beim Hören alle anscheinend kleinen Mängel vergißt über die Bewunderung der einzelnen Musikstücke. Der Stil ist weltlich oft pastoral aber auch an einigen Stellen kraftvoll und erhaben.

Händels größtes Oratorium »Der Messias« (1741) wurde in dem unglaublich kurzen Zeitraum von nur 21 Tagen komponiert. Unbegreiflich ist es, wie diese großartige Musik so schnell entstehen konnte. Der Text wurde von Händel im Verein mit seinem Freunde Charles Jennens mit großem Geschick zusammengestellt. Zum Unterschiede von den Passionen Bachs und anderer, wird der Heiland hier nicht selbstredend eingeführt, ein ganz besonders feiner Zug. Von den Chören und hervorzuheben der Schluß des ersten Teiles »Denn Joch ist sanft und leicht ist seine Last«, das »Halleluja« von dem Händel selbst behauptete, daß er sein größter Chorsatz, ferner »Öffnet das Thor« »Der Herr gab das Wort«, »Der Schall geht aus« Unter der großartigsten Chorsätze ist der in F-moll »Auch seine Wunden« dessen Thema außer von Händel hier und in seinem »Joseph« noch von Mozart zur Zauberflöte einem »Requiem« von Haydn zum letzten Satz seines F-moll-Streichquartette etc. benutzt wurde. Eine eingehende Betrachtung des »Messias« erscheint an dieser Stelle nicht geboten, bietet doch der Inhalt dieser wundervollen Tonschöpfung in aller Munde.

Man sollte es nicht für möglich halten, daß noch im Messias Jahre ein zweites Oratorium von fast gleicher Bedeutung das Licht der Welt erblickte. Es ist dies der nächst dem »Messias« am populärsten gewordene »Samson«. Sowohl durch die breit angelegten Chöre wie durch die reichen, in ihrer Charakteristik mannigfachen Instrumentalsätze

entfernt sich das Werk am. Mittels episch-dramatischer Deutung des großartigen Dramas gab Händel einen ausgezeichneten Stoff zur musikalischen Ausgestaltung. Im richtigen Einklang mit der Dichtung mußte das Hauptgewicht auf die Sologesänge fallen. Der Held Samson wird in seiner ganzen Größe geschildert, seine Gattin, welche ihn durch ihre Reize unter werfen zu sich hinziehen will, ist prägnant charakterisiert, ebenso Samsons Vater Manoah und schließlich der philistäische Riese Harapha. Alles ist so bestimmt und dabei mit so einfachen Mitteln ausgedrückt, daß man bei jeder Aufführung staunen muß über die Plastik und Größe des Ausdrucks in Händels so verschiedenen Schöpfungen. Eine Charakteristik der Personen wie sie hier gegeben war soll so gekennzeichnet da jede neu auftretende unmittelbar in die Handlung eingreifend, zugleich instrument gezeichnet werden mußte. von der dramatischen Steigerung welche durch die wichtigen Ereignisse erzeugt wird hier zu verschiedenen. Der Chor ist gleichartig in seiner Gegensätzen. Wie verschiedenartig sind z. B. die Israeliten gegen die Philister geschildert und mit welch einfachen Mitteln. Man könnte den Chorgesängen der Israeliten vielleicht noch einen gewissen Vorzug vor denen der Philister einräumen, wenn man nicht ebenso zugestehen müßte, daß die Schilderung der Individualität auch hier eine durchaus naturgemäße ist.

Zum Jahre nach dem »Samson« entstand das sich der Oper nähernde Werk »Semele«. Es wurde vom 3. Juni bis 4. Juli 1743 komponiert und am 10. Februar 1744 unter dem Titel »The story of Semele« zuerst zu Gehör gebracht. Das vermutlich nach einer französischen Geschichte für eine Operkomposition bereits 1707 von Congreve verfaßte Textbuch hat vollständig weltlichen Inhalt und wurde vor Händel schon von John Eccles (London 1710) gleichen undramatischen Schlimmen wegen nicht musikalisch bearbeitet. Der Text an dessen Abänderungen Händel wesentlichen Anteil hatte, bietet den Solisten wie dem Chor vielfach Gelegenheit zu ausgedehnten Gesängen, und so konnte auch hier der Meister sein reiches ergehen. Der ersten Nicht von denen auch viele zum Volksgesang wurden sind reich an der Erfindung und mannigfaltig in der Form. Auch die dreiteilige dem Stil der französischen Ouverture entsprechende Orchestereinleitung zeigt wieder die Gewandtheit des Komponisten. Die Arie des »Semele« (mit den Schlußworten »Lah mich« gehört zu dem schönsten, was Händel auf dem Gebiet des charakteristischen Sologe sangs geschaffen hat. Ergreifend ist der Chorsatz (»Furies here«) der schließlich (Akt III nach dem Tode der Semele) der sich auf übernatürlich geführten Motiven großartig aufbaut. Zu bemerken ist noch, daß »Semele« auch einen Schatz von Ensemble-Gesängen besitzt, wie wenige der anderen großen Oratorien Händels. Daß Händel selbst dies Werk besonders liebte, geht aus der ungewöhnlichen Sorgfalt hervor mit der alles in demselben gearbeitet ist.

Dem ersteren den umfangreichen Werken »Semele« und »Herakles« stehende »Dettinger Te Deum« gleichzeitig oder unmittelbar nach »Semele« komponiert, ist in Stil und Haltung einer der bedeutsamsten Werke des Meisters. Sämtliche Nummern, besonders die Chöre, tragen den Stempel der Großartigkeit.

Das ausgedehnte Oratorium »Joseph« kann seiner schwierigen Solopartien wegen fast nie zur Aufführung. Der erste Teil des Werkes auf welchen der Meister besonderen Gewicht legte wurde am 20. August 1744 völlig beendet und der zweite Teil am 11. September desselben Jahres. Seine erste Aufführung fand in London am 1. März 1745 statt. Das Jansen Millersche Gedicht dessen erster Teil auf den Autors freier Erfindung beruht behandelt im zweiten und dritten den altestamentlichen Stoff. Zu Anfang des Oratoriums erscheint eine mehr weltliche Textauffassung geboten. Später allein Umständen verbessern bedeutungsvoll dramatisch charakterisierte Partien vornehmlich die den Tiefpunkt wie die Wende des gefangenen Joseph unvergleichlich Bewunderung. Überall weiß Händel dem Zuhörer die inneren Vorgänge in lebendiger Weise mit den einfachsten Mitteln vor die Seele zu führen.

Eine reife Frucht des Sommers 1744 war »Herakles«. Der poetische Stoff wurde von dem Londoner Thomas Broughton nach Sophokles in Verse gebracht. Händel nannte den »Herakles« ein musikalisches Drama, nicht Oratorium da man unter letzteren meist nur biblische Stoffe in musikalischer Bearbeitung verstand. Zu Händels Lebzeiten wurde der »Herakles« nur einmal, im Januar 1745 aufgeführt (durch wie »Samson« und »Semele« so besitzt »Herakles« eine große Anzahl Sologe sänge und im Verhältnis zu diesen sehr wenig Chöre. Die Übersicht der Ensemblegesänge wird hier wie beim »Samson« durch die Handlung veranlaßt. Das Auftreten der einzelnen Personen, die selbständig ausgeprägter Charakter wie ihn der Dichter gezeichnet, die Entwicklung des ganzen Dramas, alles dies konnte nicht anders den richtigen musikalischen Ausdruck finden, als wenn jede einzelne Partie ausführlich durchgeführt wurde. Die Chöre treten nur an den geeigneten Momenten charakteristisch behandelt aber treu ihrer Mission auch in diesem Werke genug die Oberhand.

Unmittelbar dem »Herakles« folgte das große Oratorium »Belsazar«, dessen Komposition am 13. August 1744 begonnen schon in der ersten Hälfte des Oktober beendet war. Die erste Aufführung fand am 27. März 1745 statt. Der einzelnen geschichtliche Stoff findet sich im 5. Kapitel des Propheten Daniel. Charles Jennens bearbeitete

demselben, der viele dramatisch bedeutsame Szenen darbietet, in drei Akten so weitschweifig dass Händel für seine musikalische Ausarbeitung wesentliche Kürzungen des Textbuches vornahm. Bei den ersten Aufführungen des Oratoriums musste jedoch auf ausdrückliches Verlangen des Dichters der vollständige Text abgedruckt werden. Die in jedem der Oratorien Händels zur künstlerischen Darstellung gelangenden gegensätzlichen Elemente, sowohl in den Chören wie in den Solopartien, treten auch in diesem bedeutenden Werke mit grosser Lebendigkeit und Klarheit auf. Die Katastrophe, als dem gottabtrünnigen König die gerechte Strafe trifft, ist mit den einfachsten Mitteln unvergleichlich groß und bedeutungsvoll gezeichnet.

Dem »Belsazar« folgte 1748 das »Salomon-Oratorium«. Das umfangreiche, aus drei Abteilungen bestehende Werk, dessen letzter Teil wesentlich aus Sätzen des »Israel« entlehnt ist, wurde zur Feier des Sieges über die Schotten bei Culloden geschrieben. Im dritten, der Gottheit als Dankesgefühl gewidmeten Teile dessen textlicher Inhalt angeblich von Th. Morell zusammengestellt oder gedichtet worden, ertönt am Schluss das »God save the king«, doch nicht in der bekannten Melodie nach Carey sondern in einem eigenen Motiv. Die erste englische Aufführung fand am 14. Februar 1748 statt.

Noch in demselben Jahre folgte »Judas Maccabäus«. Das hehre Tonwerk wurde in der ungeheuerlich kurzen Zeit vom 8. Juli bis 1. August 1746 komponiert und am 1. April 1747 zuerst in London zu Gehör gebracht. Den für ein lebendig dramatisches Oratorium wohlgeeigneten Text schrieb Th. Morell. Im »Judas Maccabäus« werden die politischen Leiden und Freuden eines gesamten grossen Volkes zu ergreifendem Ausdruck gebracht. Der grossartige Stoff, dessen Hauptgegenstand die Maccabäerkämpfe bilden, ruft in seiner Einfachheit und tiefen Bedeutung fast zwingend die musikalische Interpretation hervor, namentlich die wichtige Betonigung des Chores. »Seht den Sieger ruhmgekrönt« so heißt das unvergängliche Preislied mit dem der heimkehrende Judas von seinem Volke empfangen wird, und wie populär ist gerade dieser auch im »Josua« verwendete Satz geworden! Jeder Akt trägt den Stempel händelscher Genialität und Erhabenheit. Alle in diesem Oratorium geschauten Schilderungen, Klage, Freiheit, Sieg und Dankbarkeit rufen den höchsten Grad der Bewunderung hervor.

»Josua« das nicht minder als »Judas Maccabäus« und »Samson« populär gewordene Werk wurde in der Zeit vom 19. Juli bis 19. August 1747 komponiert. Die erste Londoner Aufführung fand am 9. März 1748 statt. Der von Th. Morell verfaßte Text behandelt hauptsächlich den wichtigen Moment der Besitznahme des gelobten Landes und den dadurch bedingten Eintritt des alten dem ewigen, wahren Gotte dienenden Volkes in die Reihe der selbständigen Völker. Dank und heitere Freude und der Grundgedanken des in den Text zufallenden Werkes. »Josua« hat keine eigentliche Ouverture nur durch eine kurze aber wirksame Instrumental-Einleitung wird der Chorgesang, der die Söhne Israels auffordert Jehova Dank darzubringen, eingeführt. Was auch immer an »Josua« die Chöre und Sologesänge Herrliches bringen, kein Tonstück von allen kommt dem gewaltigen Chorsatze »Die Völker beben bei dem Schreckensschall! Gott donnert, Sturm erbraust, es donnert das All« gleich.

Das ungefähr gleichzeitig mit »Josua« entstandene Werk »Alexander Balus« komponiert vom 1. Juli bis 4. Juli 1747, gehört zu den Oratorien des Meisters, der später kaum je zur Aufführung gelangten, was seinen Grund in der für ein biblisches Drama vielleicht Textbuchschriftsteller Dichter ist Th. Morell) haben mag. Nach der ersten am 23. März 1748 in London stattgefundenen Aufführung nahm Händel einige bemerkenswerte Änderungen in den Solopartien vor, worauf das Werk 1751 wieder zu Gehör kam.

Das nächste Oratorium ist »Salomo«. Seinem textlichen Inhalte nach (Dichtung von Th. Morell) unterscheidet sich dieses Werk von manchen anderen Oratorien Händels dadurch, daß die einzelnen Teile hier nicht, wie z. B. in »Samson«, »Judas Maccabäus«, »Jephta«, »Saul« etc., eine fortlaufende Handlung enthalten und so ein grosses Ganzes bilden, sondern einzeln für sich bestehen. Es sind in »Salomo« Scenen und Ereignisse aus dem thatenreichen Leben des weisen Königs, der uns in seiner Größe als Herrscher, Mensch und Richter mit überzeugender Klarheit vor die Seele geführt wird, aneinander gefügt. Händels Komposition schildert unsere Vorgänge von Bedeutung mit den Ausdrücken entlehnten Mitteln. Das Oratorium entstand kurz nach Beendigung des »Alexander Balus« es wurde am 5. Mai 1748 begonnen und war bereits am 15. Juni vollständig beendet. Seiner Ausdehnung nach gehört es zu den umfangreichsten Schöpfungen des Meisters.

»Susanna« ist diejenige Oratorium mit dessen Veröffentlichung die deutsche Händel-Gesellschaft 1858 ihre Publikationsthätigkeit begann. Die Komposition besitzt sowohl in den Sologesängen wie Chören reiche Schönheiten, die den damals im 63. Lebensjahre stehenden Meister in ungeschwächter Genius- und Erfindungskraft zeigen. Alles vom einfachsten Recitativ und Arioso bis zum breit ausgeführten Chore spricht für die den von jeder Äußerlichkeit beherrschende ideale Auffassung der oft im Dramatische gehenden Situationen. Da die Handlung auf die Sologesänge fallen mußte, enthält »Susanna« nur verhältnismäßig wenig Chöre,

von diesem selbstverständlich bei der Aufführung kaum etwas fehlen darf. Fast sämtliche Chorsätze sind erst.

Das nächste Werk ist »Theodora«. Dieses lyrische besonders sympathisch berührende Oratorium wurde 1749 vom 28. Juni bis 31. Juli komponiert. Es erschien in der Öffentlichkeit zuerst am 16. März 1750, ohne sich jedoch einer besonders beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Die Dichtung, nach einer Schrift von Boyle (London 1691) und einem alten französischen Drama, verfaßte Thomas Morell. »Theodora« erfuhr nur wenige Aufführungen. Auch zu diesem Werk komponierte Händel, ähnlich wie zum »Israel« etc. Themen anderer Komponisten.

Das ungemein tiefe Halb-Oratorium dem allegorischen der italienischen Schule, von dem der Meister seinen Ausgang genommen wandte sich derselbe noch einmal und zwar 1746 in dem in mehrfacher Beziehung bedeutsamsten Werke »Die Wahl des Herakles« zu. Händels Musik, die sich auf die Figuren der »Lust« und der »Tugend« wie auf »Herakles« und den Chor erstreckt ist reich an schönen Ensemblesätzen. Montano wurde dieselbe der Komponisten zu Sarabias »Alceste« dem dem Jahre 1749 entlehnt.

Händels letztes Oratorium ist »Jephtha« 1751) denn man weiß die später noch geschaffene zweite Bearbeitung seines allegorischen Werkes »Sieg der Zeit und Wahrheit« welchem er bereits 43 Jahre früher komponiert hatte, nicht als eine weitere neue Schöpfung betrachten können. »Jephtha« wäre in derselben kurzen Zeit wie der andern Oratorien entstanden, wenn nicht den Meister ein sich wiederholenden Augenübel vielfach am Niederschreiben verhindert hätte. Der Stoff allgemein bekannt (Buch der Richter, Kap. 11) ist eine jener großen Begebenheiten, denen das Alte Testament so viele für eine musikalische Interpretation geeignete enthält. Der Dichter Th. Morell, welcher sich in den ersten Jahren streng an den Inhalt der Schrift hält, hat der schrecklichen Katastrophe, der Vollziehung des Opfers wie es die Bibel sagt eine andere, sinnvoll christlichere Anschauungen mehr zusagende Wendung gegeben, indem er den Engel des Herrn sendet um der Verblendung daß Jephtas Tochter statt durch den eigenen Vater zu fallen dem Herrn geweiht als fromme Jungfrau in seinem Dienste fortleben soll. Diese Abweichung von dem ursprünglichen Inhalt war sicher für die musikalische Arbeit von großem Einfluß durch die Erscheinung des Engels durch die religiöse Begeisterung der Tochter wie durch die alles verschmelzende Lösung der ganzen Handlung wurde der Musik ein ungemein ergiebiger Boden bereitet. Händel war sicher auch hier mit seinem Textbearbeiter über diese Änderung ernstlich zu Rate gegangen nur so konnte ein Ganzes werden indem Dichter und Komponist zusammen schufen.

Die Neubelebung der Händelschen Oratorien, durch den Thatkraft Chrysanders, und die rückhaltlose Anerkennung, welche dieselbe bei den Lehrern der ersten Konservatorien und dem konservativen Publikum gefunden, ist bahnbrechend für die Zukunft geworden. Dies hat einen Umschwung in den Ansichten derjenigen bewirkt die noch zu den Traditionen hingen, welche der bahnbrechende Übersetzung der Werke Händels nach Mozart, J. Adam Hiller Schicht, Mozart, Mendelssohn, Robert Franz etc. brachten, oder gar glaubten, daß die orchestrale Behandlung des originalen Notenmaterials allen genügen, die verschiedenen Kunstwerke unserm größten deutschen Tonkomponisten in zutreffender Weise vermitteln.

Von Hamburg aus datiert die Übersetzung der Händelschen Werke in der oben genannten Reorganisation. Wohl mochte Chrysander schon manche der in den letzten Jahren in verschiedenen Städten stattgefundenen Aufführungen Händel'scher Werke angeregt und vollbracht haben anregend und vollbringend wurde jedoch seine einflußreiche Thätigkeit erst bei der erstmaligen, so denkwürdigen »Debora« Aufführung der Hamburger Bach Gesellschaft. Dann der Dirigent dieses Institutes, Herr Adolf Meherheim, war der erste der sich sofort dem Ideen des Händel-Bearbeiters in allen Einzelheiten ergeben zeigte.

Der 4. April 1859 an dem »Debora« in Hamburg zuerst erschien, ist ein Gedenktag in der Geschichte der Neubelebung der Händelschen Wiederbelebung. Das gewonnene Oratorium der Vergessenheit zu entreißen war eine ruhmenswerte, künstlerische That. Chrysanders geläuterte dramatische Fassung des in der Handlung sich nur langsam fortbewegenden Werkes, sowie auf Grund erster Bibelkenntnis geschaffene neue Übersetzung des englischen Originaltextes, der Wiedereinführung des Händel Orchesters an Stelle der Anbringung moderner Instrumentierung und endlich die meisterhafte Bewerkstelligung der Neugestaltung, wie sie der Praxis der Zeit Händels auf Grund der aufgefundenen Überlieferungen entsprach, wurden der vollen Bedeutung nach schon bei dieser ersten »Debora« Aufführung gewürdigt und von dem Kenners der Händelschen Kunst verstanden. Bei alledem gewann der Händel-Reform jedoch außer in Hamburg noch keinen festen Boden. Erst nachdem die zweite Händel Aufführung am 22. Januar 1861 ebendaselbst in Hamburg stattgefunden, schritt das große Werk erfolgreich weiter. Dieser Hamburger Aufführung brachte unser Meisterwerk den »Herakles«.

Den Aufführungen von 1859 und 1861 folgte noch in demselben Jahre das erste deutsche Händel-fest in Mainz welches am 21. und 22. Juli »Debora« und »Herakles« nach Chrysanders vorbildlicher Übersetzung brachte. Die Begeisterung war außerordentlich. Ein großer Teil der Gegner der

Chrysanderschen Neuerungen streckte besiegt die Waffen.

Bis heute haben nicht weniger als 90 Aufführungen Händelscher Oratorien, von denen Chrysander bis zu seinem Dahinscheiden 15 bearbeitete, stattgefunden.

Tonbildung, Aussprache und Vortrag beim Chorgesang.

Von M. Arnd-Rosehild (Kiel).

II.

Tonbildung und Aussprache.

Man bemühe sich jeden Ton ganz vorne im Munde anzusetzen unter dem harten Gaumen, dicht hinter den oberen Vorderzähnen an dieser Stelle hat der tönende Luftstrom anzuprallen.

Ganz sanft lasse man den klingenden Atem dem Munde entströmen, in keiner Weise stoße oder drücke man die Luft heraus.

Überhaupt übe man nicht den geringsten Druck in irgend einer Weise beim Singen aus, versuche im Gegenteil alle Teile des Schlundes und des Mundes lose und locker zu halten — und bereite so dem ausströmenden Stimmklange einen freien, ungehinderten Weg.

Man lasse auch dem Kehlkopfe freies Spiel, übe keinen Druck auf ihn aus oder auf die ihn umgebenden Halsmuskeln, senke auch den Kopf nicht etwa tief auf das Notenblatt.

Die Zunge wird (ab und zu) leicht an die Unterzähne angelegt.

Die Mundhaltung sei eine völlig ungezwungene, halbgeöffnete.

Selbstverständlich muß vor der Tongebung eingeatmet werden, doch lehrt die Erfahrung, daß es besser ist anfangs dem Luftschöpfen keine besondere Aufmerksamkeit zu schenken (nicht tief, lieber, wenn nötig, öfters einzuatmen) und das Hauptaugenmerk auf eine möglichst gute klangvolle, runde Bildung des Tones selbst zu richten.

Die verpönten »gequetschten« oder »gedrückten« Töne entstehen durch Druck auf den Kehlkopf, durch gewaltsames Zusammenpressen der Mandeln, bezw. Zusammenziehen des Schlundes und andere fehlerhafte gewaltsame Bewegungen man hüte sich vor jeglichem Drucke!

Der »hauchende« Ton entsteht durch nebenhergehendes Ausströmen »wilder« d. h. nicht zu Ton geformter Luft. Man blase die klingende Luft nicht breit heraus, sondern halte sie sanft etwas zurück versuche sie vorsichtig zusammenzufassen, gleichsam wie in eine Rinne, und lasse sie dem Munde weich entfließen. Man übe also keinen Druck auf den Luftstrom aus, versuche ihn zu einem »Tonstrahl« zu konzentrieren.

Die »zerbrochenen, zerrissenen, schrillenden« Töne, welche klingen als werde der Tonstrom an scharfen Kanten und Ecken vorbeigepreßt, entstehen ebenfalls durch Druckausübung auf die Stimmbänder und harte, steife Haltung der Rachen- und Mundteile. Man strebe eine möglichst weiche Rundung derselben an und versuche den Ton mit größter Vorsicht ganz weich anzusetzen. Man probiere, ihn gewissermaßen hochschwebend, oberflächlich anzusingen, ohne den leisesten Druck nach dem Kehlkopf zu, und versuche so immer von neuem jedes schnarrende Geräusch in Ton umzusetzen.

Auch das »Umschlagen« der Stimme bei Männer- wie Frauenstimmen muß durch vorsichtiges, druckloses Singen vermieden werden.

Das unausgesetzte Sich verhalten »vorne« singen zu wollen, frei und leicht, ohne jeden Druck, hilft in allen Fällen der ausgesprochen falschen Tonbildung, wie überhaupt bei noch ungeschulten Stimmen außerordentlich und führt, günstigen Falles, zur allmählichen guten Gewohnheit. Vielleicht stellt sich nach und nach ein »vorne«, klangvoll gesungener Ton ein, man versuche sein Klangbild im Gedächtnis festzuhalten und sich zu merken, wie man ihn hat entstehen lassen, um ihn immer wieder nachahmen zu können.

Man singe also nicht bloß im Chore, sondern stelle auch zu Hause Übungen und Versuche an (wenn auch nur einige Minuten täglich, auch ohne Klavier event. mit Hilfe einer Stimmpfeife).

Man nehme einzelne Töne in einer für die Stimme ganz bequemen Lage (Mittellage) vor am besten auf die vorteilhaften Silben da, do, na, no, fa, fo, pa, po u. s. w., ab und zu auch auf dä, nä, sea, blä. Der Konsonant erleichtert und befördert einen guten Ansatz. Eine einfache und sehr wohlthätige kleine tägliche Singübung gestaltet man aus dem Dur-Dreiklange

Man beginnt in der Mittellage steigt chromatisch weitergehend (= die Figur stets einen Halbton höher nehmend), aufwärts, geht dann abwärts nach der Tiefe zu, kehrt zur Mittellage zurück. —

Auch das wiederholte vorsichtige Üben der betr. Chorgesänge auf denselben günstigen Silben, gegebenenfalls nach einer bequemen Lage transponiert, wird jedem Chormitgliede zum Besten der eigenen Stimme und im Interesse eines guten Gesamtklanges angeraten.

Stellen sich Schwierigkeiten ein, nach der Höhe zu gelangen, so ist das einfachste Mittel, sie günstigen Falles nach und nach zu gewinnen, die

vorhergehenden darunter liegenden Töne stets ganz leicht zu nehmen, event. nur zu hauchen und daraufhin mit einem leichten Rucke sich hinaufzuschwingen. Die Höhe ertrotzen wollen, hilft nichts und erzeugt nur »geschreiene« oder »gequetschte« Töne.

Die tiefen Töne betreffend, begnüge man sich mit ihrer natürlichen Stärke, wie sie die Stimme gerade besitzt (sie können sich nach und nach kräftigen, sollten sie schwach sein) und suche sie nicht durch nachhelfenden Druck künstlich zu forcieren. Denn auf diese Weise würde man sich blofs eine Reihe der verrufenen »gedrückten« Töne zulegen und ohne Zweifel seiner Höhe grofsen Schaden zufügen, auch vielleicht durch Verlust der Mittellage bestraft werden.

Eine schöne, gut ausgebildete Stimme oder hervorragend gute Natur-Stimme ist von ihrer Tiefe bis zur Höhe wie aus einem Gusse. Ohne Abteilungen, ohne Sprung steigt sie von einer weichen, vollen Tiefe durch eine klangvolle Mittellage nach einer ausgiebigen, schmelzreichen Höhe an, — ohne die Übergangspunkte anzuzeigen, ohne ihren Grund-Klangcharakter zu verändern, auch was ihren Klangcharakter anbetrifft, wie aus einem Gusse.

Gewöhnt man sich in einer der Lagen zu forcieren, so zerfällt die Stimme auf die häfslichste Weise in einander völlig unähnliche teils klangvolle, teils klanglose, scharf auseinander gerissene, schwer überbrückbare Abschnitte, oder — je nach dem — die Höhe, Mittellage oder Tiefe geht überhaupt in Wegfall.

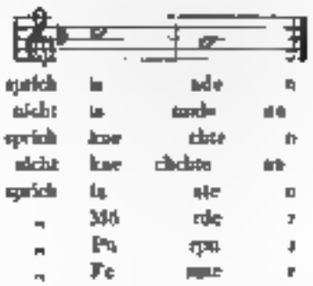
Da der Gesangston auf dem Vokale ruht, so ist eine klangvolle, weiche, reine und klare Bildung der Vokale von der gröfsten Wichtigkeit. Sämtliche Vokale werden selbstverständlich, wie die Töne, ganz vorne im Munde unter dem harten Gaumen gebildet. (Ein »hinten« gesprochener Vokal läfst selbstverständlich auch keinen »vorne« gebildeten Ton zu.)

Ebenso wie die Vokale werden aber auch die Konsonanten ganz vorne im Munde unter dem harten Gaumen gesprochen bezw. mit den Lippen gebildet. (Das R stets als Zungen-R.)

Auch hier hilft der feste Vorsatz ein für allemal vorne sprechen zu wollen (auch beim gewöhnlichen Sprechen) aufserordentlich viel. Daneben sind kleine Sprechübungen sehr nützlich. Man übe das ganze Alphabet auf folgende Weise öfters durch: ba be bi bo bu, da de di do du, fa fe fi fo fu etc.

Eine deutliche, bestimmte eher etwas scharfe Bildung der Konsonanten mufs angestrebt werden. Während der Vokal länger zu tönen hat, mufs die Aussprache der Konsonanten eine sehr schnelle sein.

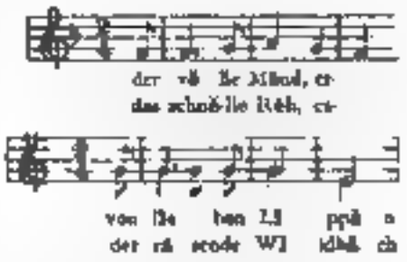
Man bedenke, dafs der Vokal der Träger des Tones ist und mache sich klar, dafs die etwa nachfolgenden Konsonanten den Tonstrom unterbrechen oder beenden. Das Singen auf ihnen mufs vermieden werden. Man denke sich die End-Konsonanten stets zur nächstfolgenden Silbe gehörig und halte den Vokal so lange aus, wie der betreffende Ton zu dauern hat, z. B.



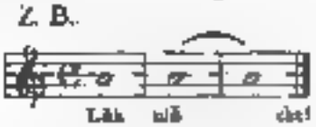
Es ist von Nutzen, sich den Text eines Gesanges in folgender Weise einzuüben und beim Singen stets zu denken (wohlverstanden! ohne dadurch in eine schleppende Sing-Manier zu verfallen!) z. B.

Ü - be-die Be - ge - ster - gucke-die So nne,
Die - Li mmer-blet de lin te-ve-rie-ra.
Mei-nLie bche-n,mei-nLa-ma,mei ne So - nne s-eiWe-ine-
Na-chti nna-tüh hchti-chga-ma - ge-ra!

Für den Gesang giebt es nicht kurze oder lange Vokale wie beim gewöhnlichen Sprechen, sondern nur helle und dunkle, bezw. offene und geschlossene. Über die Kürze oder Länge des Vokales (der Silbe) entscheidet nur der Wert der betreffenden Note. Z. B.



Die offenen Vokale sind also, ob auf langen oder kurzen Noten stehend, hell zu nehmen, die geschlossenen dunkel, d. h. die offenen Vokale sind mit der Klangfarbe anzusetzen und fortzuführen, die sie sogleich als »offene« erkennen läfst, die geschlossenen in der gewohnten »tieferen« Aussprache. Z. B.



Die Doppellaute bestehen für den Gesang aus Anlaut und Doppelauslaut; auf dem Doppellaut selbst einen längeren Ton zu bilden, ist unmöglich; er wird als Doppelauslaut im letzten Moment angehängt. Man singe wie folgt:

ai und ei = ä — äi, nicht wie a — i.
äu „ eu = ä — öi, (ei) „ „ o — u.
au — u — au, „ „ u.

Wie erwähnt, muß die Bildung der Vokale stets eine wenn auch klare so doch weiche ungezwungene sein.

Besonders muß vor einer scharfen Aussprache des geschlossenen E und I gewarnt werden. Die Stimme gerät leicht durch die scharfe Bildung dieser Vokale beim Singen in eine Art krankhaften Zustandes, in ein fortwährendes schnarrendes »Umschlagen«. Eine nur einigermaßen gute (reine, freie) Tonbildung auf ihnen ist für viele ungeschulte Stimmen eine absolute Unmöglichkeit.

Es ist deshalb ein aus der Erfahrung hergeholter guter Rat für Anfänger jedes F offen und weich, annähernd dem O oder A zu sprechen, jedes I ein für allemal wie ein weiches Ü. Was die Aussprache dabei an Deutlichkeit einbüßt, gewinnen die Töne an Klangschönheit. Und nach gewonnener Sicherheit ist es ein Leichtes, die abgewöhnten Laute in die richtigen zu vertauschen, sogar sie etwas zu modifizieren.

Beim Hinaufsteigen der Stimme zur Höhe ist besonders zu beachten, daß ein krampfhaftes Festhaltenwollen eines jeden Vokales dabei vermieden werde. Der Vokal muß auf eine leichte, freie Weise, gleichsam »hinaufschwebend«, und mit den Tönen immer höher schwebend, ausgesprochen werden. Die Stimme die »in den Kopf« steigen will, darf nicht mittels des Vokales »unten« (im Munde) gleichsam festgehalten werden.

Überhaupt ist es im Interesse der freien Tonbildung ratsam, für den Anfang in hoher Lage keine scharf unterscheidbare Bildung der Vokale, keine allzu deutliche Aussprache der Konsonanten erzwingen zu wollen, sondern die Vokale gleichsam nur anzudeuten, die Konsonanten nur zu berühren.

Man atme ökonomisch: hinter den Hauptworten, am Ende der Sätze und musikalischen Phrasen, wenn möglich ruhig und tief, man gewöhne sich nach und nach das zufällige Luftschnappen ab! Ein mehrsilbiges Wort trenne man nicht durch Atemholen (abgesehen davon, wenn darauf länger auszuhaltende Töne oder Koloraturen stehen), auch nicht den Artikel vom Hauptworte. (Bei zusammengezogenen Worten ist ein Atmen, wenn nötig zulässig.) Man opfere jedoch nie die gute ungezwungene Tonbildung einem »ausgemäßen« Atmen!

Sollte der Atem zu einer guten Bildung der nächsten Töne nicht bequem ausreichen, so ist ein (event. kaum bemerkbares) Atmen an falscher Stelle und darauf folgende gute Tonbildung dem umgekehrten Falle entschieden vorzuziehen.

Auch bei langzuhaltenden Tönen, wobei die Stimme leicht zu einem gewaltsamen (forcierten) Festhalten des Tones neigt und mehrere unterbrechende kurze Atemzüge und das Bemühen, den Ton jedesmal wieder von neuem weit »vorne« anzusetzen zu empfehlen. — Ebenso unterstützt häufiges Atmen bei unbequem hoch liegenden oder schwer zu treffenden Tönen die gute Ausführung. — Kurze Endsilben sind jedoch nie durch Absetzen oder Atmen abzutrennen. Ein etwa wegen mangelndem Atem tonloses Singen derselben schadet nichts, da die Hauptsilben einen Worten betont, die unbedeutenderen leiser gesungen werden. Z. B.

Die Forte dürfen nie übertrieben werden. Es darf beim Lautungewollen kein unnatürlichen Pressen ausgeübt werden, welches nur rohe Töne erregt. Ein feinfühliges Chormitglied darf seine eigene Stimme im Chore auch selbst bei lauter Tongebung nicht scharf heraushören. Wer zu stark singt (die Töne zu forciert), daß er sich fortwährend selbst heraushört, wie manche führende Chormitglieder belieben, wird nicht nur den Total-Eindruck empfindlich stören, sondern ohne Zweifel das zu heftige Singen mit dem Verluste der Schönheit und des Reizes der Stimme büßen, — vielleicht auch mit dem Verluste der Stimme überhaupt.

Um einen lauteren Tonklang hervorzubringen, forciere man nicht im geringsten, übe nicht den geringsten Druck aus, sondern atme nur viel tiefer ein als sonst und lasse dann bei der Tongebung, nach vorsichtigem Ansetzen, den tönenden Atem schneller und breiter ausströmen, als wie bei leisen Tönen, welche nur einen schwächeren, feineren Luftstrom verlangen. —

Wie einerseits ein mächtiger, tonvoller Forte-Klang, so ist andererseits auch das Pianissimo einer Anzahl von Stimmen von hinreißender Wirkung, darum möge jedes Chormitglied bestrebt sein, sich ein äußerst weiches und durchaus klangvolles, raintönendes Pianissimo anzueignen.

Ganz vorsichtig mit einem Minimum von Luft — (man atme stets nur ganz oberflächlich ein, beschwere also die Tonbildung nicht mit Luft) — setze man die Töne an, in dem übrigen Bemühen auch nicht das kleinste Teilchen Atem tonlos entfliehen zu lassen. Gerade beim Pianissimo sei man aufs neue eingedenk, daß der Vokal der Träger des Tones ist. Die Konsonanten spreche man so weit »vorne« und so schnell wie möglich aus. Auf diese Weise werden weiche, berauschende Klänge entstehen und nicht nur ein bloß rascheln des Geflüster des Chores.

Was die Verbindung der Töne einer getragenen Melodie untereinander anbetrifft, seien sie durch Konsonanten getrennt oder besonders wenn derselbe Vokal fortzutönen hat, so hüte man sich vor jedem unschönen Schleifen oder Ziehen, sondern gehe weich und schwungvoll, aber doch ziemlich bestimmt, ohne Lücken entstehen zu lassen, von einem Tone zum anderen. In lebhaftem Tempo mag die Verbindung eine losere sein. Bei Coloratur-Stellen bemühe man sich, dem Ideal eines perlenden, reinen Aneinanderreihens der Töne, so weit dies ohne Schulung möglich ist, nahe zu kommen. Es ist empfehlenswert die Coloraturen Ton für Ton auf die früher erwähnten günstigen Silben oder staccato auf a, o gründlich vorzuüben.

Ein widerliches gehacktes ruckweises Hervorstofsen der Töne, bei Melodie wie Koloratur, unordentliches beliebiges Aussetzen des Singens und Wiedereinfallen aufs Geradewohl, wie es sich ein Chorsänger leicht angewöhnt, mufs nach allem Vorhergesagten aus ganz ausgeschlossen gelten.

Um das Auf- und Abwogen der Harmonieen und Empfindungen zur Erscheinung bringen zu helfen, mache man es sich zur Regel, beim Aufwärtssteigen der Melodie, oder eines Melodie-Gliedes, ein leichtes Crescendo beim Fallen ein leichtes Decrescendo eintreten zu lassen. Dies ist die erste und einfachste Regel für einen guten Vortrag es ist damit aber nicht gesagt dafs nicht auch gerade der umgekehrte Fall eintreten kann dafs ein Gang in die Tiefe ein Anschwellen verlangen kann oder ein Hinansteigen zur Höhe ein Abnehmen der Tonstärke.

Die Vortragszeichen und Vorschriften beachte und befolge man sorgfältig jedoch nicht in dem Glauben damit genug gethan zu haben. Man betrachte sie durchaus nicht als alle Feinheiten der Ausführung erschöpfende Anweisungen, sondern blofs als das, was sie in Wirklichkeit nur sein können: als ungefähre Andeutungen und Illustrationen der Intentionen des Komponisten. Selbstverständlich ist es, dafs man sich vor Beginn der Einstudierung über die (vorgezeichnete) Haupt-Takt- und Tonart, sowie das vorgeschriebene Tempo der betreffenden Komposition (bezw des betreffenden Teiles einer Komposition) genau zu unterrichten hat vor allem aber lese man sich den Text durch, versuche sich in ihn zu versenken und sich mit seinem Geiste zu erfüllen.

Je nach seinen Kenntnissen und Kräften strebe jedes Chormitglied — gleich als ob es solo vorzutragen hätte — eine sinngemäfse, ausdrucksvolle Deklamation des Textes an.

Nicht als die leichteste und genügste der Aufgaben ist aber die unausgesetzte d. h. in möglichst kleinen Pausen zu erfolgende) Zuwendung der lebhaftesten Aufmerksamkeit auf den Dirigenten zu betrachten, das Hingeben jeden Eigenwillens an seinen Willen, in dessen Hand jedes Chormitglied nur ein gefügiger Teil eines von ihm gespielten Instrumentes sein soll, ohne eigenen Wunsch, ohne eigene Auffassung, wenn sie sich nicht mit der seinigen deckt.

Freilich ist aber auch stets ein Dirigent wünschenswert der dieses Instrument von Grund aus »zu spielen« versteht.

Lose Blätter.

Zwei Prachtwerke für den Musiker.

Besprochen von Dr Karl Storck.

Bei Fischer & Franke in Berlin, dem um unsere künstlerische Buchausstattung hochverdienten Verlage, sind neuerdings zwei Werke erschienen, die zum allerbesten gehören, was deutschen Kunstfreunden seit Jahr und Tag im Buch geboten wurde. Da beide Werke musikalischen Gehaltes sind, ist ihre Besprechung auch an dieser Stelle wohl angebracht, denn ich kann mir keine schönerem Geschenke für ein musikfreudiges Haus denken, als eines dieser Bücher.

Das eine ist eine Mappe, die fünfzehn Bilder zu Richard Wagners Bühnenfestspiel »Parsifal« von der Hand *Franz Stucks* enthält. Ich nehme alles Äufsere voraus. Die Mappe aus feinstem dunkelrotem Tuche mit prächtigem romanischem Aufdruck des Titels hat Grofs-Folio-Format. Die zweifarbigen Bilder sind auf Japanpapier aus der kaiserlich japanischen Papierfabrik in Tokio, also auf das beste aller Papiere gedruckt und auf tiefrotes stumpfes Karton aufgelegt, von dem sie sich prachtvoll abheben. Zu jedem Bilde gehört ein besonderes Textblatt, das mit einigen Versen der Dichtung den Gehalt der folgenden Zeichnung giebt. Auch diese Textblätter sind von *Stuck* in romanischem Stil mit allegorischer Ornamentik gezeichnet und wirken in ihrem Rot- und Schwarzdruck vornehm und harmonisch. Auch das innere Vorsatzpapier ist nach einer Zeichnung *Stucks* angefertigt und führt in seiner reichen Ornamentik in der friedvollen Ruhe zwischen Blumen- und Stammwerk verwertet ist, sinnvoll in das Gebet ein des heiligen Grals. — So haben also die Verleger gethan, was in ihren Kräften stand, um hier ein Prachtwerk ersten Ranges zu schaffen, und der Preis von 80 M für die Mappe ist rein hinsichtlich des materiellen Angebots kein hoher zu nennen.

Doch wenden wir uns nun dem Inhalt zu, für den, wie wir gleich vorweg nehmen wollen, das reiche Gewand nur eben ein würdiges ist. Unter unseren Illustratoren steht *Stuck*, was Phantasie, Erfindungskraft, Gedankenreichtum und zeichnerisches Können betrifft, in der allerersten Reihe, und es bedeutet keine Herabsetzung für die Anerkannten, wenn man ihn mit *Klinger* und *Gentz* in einem Atemzuge nennt. Was ihn von diesen herben Künstlern, insbesondere *Klinger*, unterscheidet, ist, dafs er einmal von aller Grübelei frei ist, sodann eine gewisse Weichheit und sinnliche Schönheitsfreude, die ich ge-

[illegible] (Verwendung) [illegible] in der Bedeutung [illegible] Gegenstand [illegible] [illegible] [illegible]

Vibrieren zu verleihen und unerwartet ohne Absicht unser r Bildung zum Gehörseindruck eines Zungen-r zu gelangen, das wird unsre erste Aufgabe sein.

Der deutschen Sprachlehre empfehlen zur Erlangung des Zungen-r eine ganze Reihe verschiedener Übungen mit dem d und t, welche der Zungenspitze Geläufigkeit geben und das beabsichtigte r erzwingen sollen. Ich habe aber die Wahrnehmung gemacht, daß auch durch diese Übungen wohl eine gewisse Beweglichkeit der Zungenspitze, nur aber ein Zungen-r erzielt.

An der Sorbonne in Paris wird nach heute noch von dem berühmten Schauspieler Talma herrührende Methode gehandhabt, die ich auch im Deutschen stets mit unzweifelhaftem Erfolg angewandt habe. Esperanto versucht deshalb, weil ein Fremdwort dem Schüler die Vorstellung des r Gedankens leichter macht, anderseits aber hauptsächlich deshalb, weil wir im Deutschen kein Wort finden, dessen Lautfolge zu der beabsichtigten methodischen Übung sich eignen würde wie das französische Wort travail (Arbeit).

Ehe ich zur Schilderung der vorgenommenen Übung schreite, möchte ich noch darauf aufmerksam machen, daß Lehrer, welche diese Methode dieser Übung anwenden, am besten thun, dem Schüler den Nutzwert der Übung, das Wort travail, nicht zu sagen. Hierdurch wird von vornherein der Gedanke an ein r ausgeschlossen. Dort, wo die Methode bei Selbstübung angewandt wird, muß, wer dies lesen hört, jeder Gedanke jede Absicht auf ein r verbannt werden.

Man verfahre nun folgendermaßen:

Man schöpfe tief Atem und spreche darauf laut und langsam beginnend, immer schneller und schneller werdend unter voller Ausatmung wie da vor. Den schwingenden Atem- und Luftstrom ergänze man durch kurze und rasche Atemzüge (aber auch durch den Mund), so daß man im stande ist, fast ohne Unterbrechung ununterbrochen rasch hintereinander die obigen Silben zu sprechen.

Je schneller nun diese Silben aufeinander folgen, um so eher wird die Wirkung eintreten. Durch diese schnelle Aufeinanderfolge wird zunächst das a immer undeutlicher, allmählich wird es stummer. Da das folgende w aber gleichzeitig eine lebhafte Artikulationsveränderung der Lippe und der Zunge nach vorn hervorruft, so wird die Zungenspitze bei dieser schnellen Aufeinanderfolge der Artikulationsarten d i a, w a in Bewegung gebracht, daß sie allmählich in Schwingung in rollende Bewegung gerät. Der Schüler wird nun bei immer zunehmender Schnelligkeit plötzlich — ohne an das r gedacht zu haben — den Schalleindruck des r erhalten.

Bei dieser Übung (die oft erst nach Wochen und Monaten zum Ziele führt), fahre man solange fort bis der Schalleindruck des r immer deutlicher wird, bis man den Schalleindruck mit dem Gedanken der absichtlichen r Bildung zu verbinden im stande ist, ohne daß die Gaumenpartien vordringlich ihre Thätigkeit begannen. Sobald die Gaumenpartien rege geworden, muß man sofort mit neuem Atem alle neue langsam und immer schneller werdend beginnen.

Hat man die Gaumenpartien (zur Unthätigkeit) und die Zungenspitze (zur Thätigkeit) in seine Gewalt bekommen, dann versuche man mit allmählich t die Zunge ohne Anhängsel ins Rollen zu bringen.

Bei zunehmender Fertigkeit spreche man dann Wörter die mit tr anlauten, z. B. trennen (dieses Wort kann auch den besten Ersatz für travail bieten), Treue, treffen, tragen, trillern, trappeln, trauen, träufeln, träumen, treiben, treten, trocken, trinken, tröpfeln, trommeln, tropfen, Trüffel.

Man spreche jedes einzelne Wort wiederholt, dann Wörter in der angegebenen Reihenfolge.

Hierauf wähle man Wörter die mit ra, re, ri, ro, ru anlauten und erst allmählich wähle man Wörter, in denen das r im Silbenauslaute und in Verbindung mit anderen Lauten steht.

Ein Brief von dem Geheimrat, Hofkapellmeister a. D. Dr Joseph Rheinberger in München,

† daselbst am 25 November 1901

Bekanntlich hatte Meister *Rheinberger* der für die Orgel-Literatur — wie dem unserer ausgezeichneter K omponist — so Hohes und Hochzuhaltendes geschaffen hat, sich vorgenommen, für alle 24 Tonarten je eine Orgel-Sonate zu schreiben und in der That dieses Vorhaben auch bis auf 20 dieser Sonaten zur Ausführung gebracht. Vor kurzem ist diese zweite und letzte Sonate (F dur), die zugleich auch des Meisters letzte Komposition geworden ist, unter der Oberleitung *Max Friedlaenders* als Op 196 bei Rob. Forberg in Leipzig im Druck erschienen. Ende Februar vorigen Jahres spielte sein früherer Schüler Herr Musikdirektor *Hänlein* in einem seiner Münchener Orgel-Konzerte die 19te *Rheinbergersche* Sonate — die Gmoll Op 193 — und schrieb dem damals noch unserem Lehrer dabei der Hoffnung Ausdruck gebend, daß es ihm noch Dahingestelltesdenn vergönnt sein möge, in seinem verdienstvollen Schaffen es noch bis zur 24sten Orgel-Sonate zu bringen. Der hierauf erfolgte Brief *Rheinbergers* lautet:

München, den 6 März 1901

Lieber Herr Hänlein!

Besten Dank für Ihren freundlichen Brief und für die Programmsendung nebst Bericht über Ihr recht gelungenes Orgel-Konzert. Es ist dies ein schweres Wort, besonders da die eigentliche Orgelliteratur nicht reichhaltig ist. Wenn Sie den Wunsch aussprechen, ich möchte es bis zu No 24 bringen, so habe ich denselben wohl, aber es gehn zwei Schwierigkeiten entgegen: die viel geringere Mannigfaltigkeit der Figuren und Passagen der Orgel dem Klavier gegenüber, und — meine schlechte Gesundheit! Sonst wäre mir die Sache ja machen.

Indem ich Ihnen Glück wünsche zu Ihrem ehrenvollen Wirken auf diesem musikalischen Gebiete, verbleibe ich in alter Freundschaft

Ihr herzlich ergebener

Jos. Rheinberger.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 11 März. Was so vielversprechend von außen an uns herantritt, brachte uns nur zu oft. Da gastierte hier kürzlich als »Lohengrin« und »Tristan« Herr *Ada Cooter* vom Covent-Theater in London. Der sollte den Berichten nach ein Ausbund von dramatischem Sänger sein. Was war er? Ein sterblicher Mensch mit fast

Leipzig

München. Aus den letzten Konzertveranstaltungen der Münchner Orchester und Chöre erwähnen wir nur die Aufführungen unserer alten guten Bekannten, des Münchner Philharmonischen Orchesters und des Münchner Oratorienvereins. Hans Knappertsbusch hatte mit dem Orchester Werke von Brahms, Bruckner und Richard Strauß einstudiert, die er in seiner bekannten, oft eigenwilligen Art dirigierte. Die Wiedergabe der Brahmsschen Symphonie in C-dur war eine Leistung, die sich durch Klangschönheit und Ausgeglichenheit auszeichnete. Bruckners Siebente Symphonie in E-dur wurde mit Hingabe und Verständnis für die Eigenart dieser Musik gespielt. Die Aufführung von Richard Strauß' Tondichtung „Tod und Verklärung" hinterließ einen tiefen Eindruck. Der Münchner Oratorienverein, der unter Siegmund Hausers Leitung steht, hat sich in letzter Zeit durch die Aufführung selten gehörter Werke große Verdienste erworben. Nach Händels „Israel in Ägypten" und Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" brachte der Chor Beethovens Missa solemnis zu Gehör. Diese Aufführung war eine Leistung, die sich würdig den besten Wiedergaben dieses Werkes anreihte. Die Solisten, Elisabeth Rethberg, Sopran, Else Gentner-Fischer, Alt, Helge Roswaenge, Tenor, und Alexander Kipnis, Baß, sangen ihre Partien mit Hingabe und Verständnis für den Stil des Werkes. Das Orchester, das durch Mitglieder der Münchner Philharmoniker verstärkt war, begleitete sehr gut. Die Leitung hatte Siegmund Hausers Sohn Wolfgang, der sich durch diese Aufführung als ein Dirigent von großen Qualitäten erwies. Sein Vater, der sich durch die Leitung dieses Werkes große Verdienste um die Münchner Musikpflege erworben hat, stand dem Orchester als Konzertmeister zur Seite.

Rudolf Lorenz

Berlin. Aus dem Konzertleben der letzten Wochen ragen einige Veranstaltungen besonders hervor. Da ist zunächst ein Abend mit Werken von Max Reger zu nennen, den Hermann Abendroth mit dem Philharmonischen Orchester und dem Philharmonischen Chor bestritt. Abendroth, der sich in letzter Zeit mehr und mehr zu einem Regerspezialisten entwickelt hat, ist ein Dirigent, der sich ganz in den Dienst der Sache stellt. Er ist kein Virtuose, der sich selbst in den Vordergrund drängt, sondern ein Musiker, der sich ganz in den Geist des Werkes versenkt und es mit Hingabe und Liebe interpretiert. Diese Eigenschaften kamen auch bei dem Regerabend zur Geltung. Abendroth hat sich in letzter Zeit besonders für die Chorwerke Regers eingesetzt, und so war es nicht verwunderlich, daß der Chor unter seiner Leitung Vorzügliches leistete. Die Solisten, Elisabeth Rethberg, Sopran, und Alexander Kipnis, Baß, standen ebenfalls auf der Höhe ihrer Aufgabe. Das Orchester begleitete sehr gut. Ein weiterer Abend, der in Erinnerung bleiben wird, war der Liederabend von Elisabeth Rethberg. Die Sängerin, die sich in letzter Zeit durch ihre Gastspiele an der Berliner Staatsoper und durch ihre Konzerte in Berlin große Sympathien erworben hat, ist eine Künstlerin, die ihre Stimme vollendet beherrscht und die es versteht, durch ihren Vortrag die Zuhörer in ihren Bann zu ziehen. Ihre Stimme ist von großer Schönheit und Reinheit. Ihre Vortragskunst ist vollendet. Sie singt Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf und Strauß mit gleicher Meisterschaft. Ihre Interpretation ist stets vornehm und geschmackvoll. Sie versteht es

Dem klangvollen Namen seines Vaters Ehre zu machen, schickt sich der junge Tonkünstler *Alfred Sittard* an. Anlässlich einer mässigen erfolgten Bewerbung desselben in einer der weit über Dresdens Grenzen renommierten Sonnabend-Vespern der Leitung des Herrn Prof. *Oscar Hermann* unterstehenden Creutzer-Chors liess sich der geistliche Kritiker der »Deutschen Wacht« Herr *P. A. Graefer* über das Orgelspiel des Sohnes des Hamburger Musikers und Musikgelehrten vernehmen. »Aber auch sehr junge Künstler spielte zuerst die Toccata F dur von Joh. Seb. Bach ein Werk, das man zwar nicht eben schön, aber dafür meist mit jener akademischen Gleichmässigkeit spielen hört, die leider manche Leute noch immer für ein wesentliches Erfordernis der Bach-Interpretation halten.« Herrn *Sittard* ist Bach in seiner ganzen Grösse ein phantasievoller Romantiker und als der zu allen Zeiten modern bleibende und darum auch in seiner jederzeit zu interpretierende Meister aufgegangen. Herr *Sittard* spielte die Toccata in einem so raschen Tempo wie wenn sie hier wohl noch nicht gehört hat — aber wie brauste sie daher, wie der Sturmwind mit den feurigen Zungen, von denen uns die Pfingstevangelien erzählt. Und dabei diese sich nie überstürzende Klarheit der Phrasierung, diese vollendete Pedalspiel, diese scharfe Rhythmisierung und prachtvolle Ausnutzung aller in der mächtigen Johnsch Orgel des Gotteshauses gebotenen Mittel. Der Künstler, der übrigens in Vertretung des regulären der Kreuzkirche, Herrn Kgl. Musikdirektor *Hilpert* auch den Gemeindegesang begleitete, stellte sich aber gleichzeitig noch als Komponist vor. »Wer eine solche Visitenkarte abzugeben hat wie diese Komposition des 150. Psalms, so heisst es bei der schon älteren Musikkenner, dem kann die freudige Anerkennung der Kenner nicht fehlen. Der Psalm setzt wuchtig ein mit Pauken und Trompeten, wird dann durch den Hymnenritt einem zweiten Basses Instrumente neu erweitert sich später zum sechs- und achtstimmigen Chorsatze. Von besonderer Wirkung sind ein Kanon und eine »fugierte« geschickt gearbeitete Fuge, auch harmonisch liegt die Komposition, die sich vom Konventionellen erfreulicherweise vornehm fernhält, manches Interessante und der schöne, glanzvoll ausklingende Schluss nach der Fuge berührt besonders wohltuend.«

Besprechungen.

Zwei Bachbiographien.

Unter den populären Darstellungen des Lebens und Wirkens grosser Männer, die vom »Verein der Bücherfreunde« (Hofbuchhandlung Schall in Berlin) herausgegeben wurden und sich seit kurzem auch eine empfehlenswerte über Johann Sebastian Bach. Der Verfasser, Pfarrer *Hermann Barth*, hat sie ein Lebensbild genannt, aber wenn auch die äusseren Daten aus dem Leben Bachs alle erwähnt sind, den Hauptzweck seiner Schrift hat der Autor sicherlich in der Verständlichmachung von Bachs Schaffen und der Eigenart dieses Schaffens erblickt und vornehmlich ein Schaffensbild geboten. Dass Bach als Virtuose auftrat, dass die Orgel sein Hauptinstrument wurde, dass der Orgelstil seine grossen Werke alle mit beherrscht, dass Bach Instrumentalkompositionen auch zu seinen herrlichsten Chorkompositionen schuf, diese Momente hat *Barth* zu den eigentlichen Trägern seiner Schilderungen gemacht. Daher wirkt ungewungen ein, welchen Einfluss die in Deutschland eben erst sich verbreitende Oper und das Madrigal auf die Entwicklung der Kantate hat, die Suite wird charakterisiert, Toccata und Konzert ihren Ursprung nach erläutert, kurzum, das Musikwesen um Bachs Zeit, das künstlerische milieu seines Wirkens ohne Ausdrücklichkeit deutlich gemacht und ebenso ist die etwas eigentümliche, oft eigenmächtige von grossem Künstlerstolz beseelte und doch bescheidene durch lebhaften Pflichtsinn ausgezeichnete, seelenhafte jeder Engherzigkeit abholde Persönlichkeit Bachs gut wiedergegeben. Wissenschaftlich bedeutet das Buch nichts weiter als eine elegante Reproduktion emsig zusammengelesenen Wissens über Bach und seine Zeit, mit fröhlicher Begeisterung und in wirklicher Ergriffenheit von Bachs Werken geschrieben, es ist eben ein Buch für den »naiven« Leser, der nach der ehrlichen Einleitung, die als bewusst vorweggenommen, was erst im Verlaufe der Darstellung sich ergeben soll und bis auf wenige sprachliche Entgleisungen z. B. S. 17 durch deren verwandtschaftliche Beziehungen zu einander kaum durchzuerkennen ist, — es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass sie alle Söhne des alten Hans sein könnten — S. 244 »Bach war nicht der Mann, dem man irgend etwas gern dran redem darf«) Freude an der Lektüre des Buches haben wird, in dem er alles findet, dessen er zum ersten Verständnis Bachs bedarf. Die Ausstattung ist vorzüglich, der Preis (geh. 3 50 M, geb. 4 50 M) recht allen hoch.

Die nur 5 Seiten Druck umfassende Schrift »Johann Sebastian Bach und die Familie der Bache« von *Bruno Stein* bei Hainhöfer Buchhandlung in Bielefeld herausgegeben, ist 40 Pf. teuer, — was einer auch nur oberflächlichen Einführung in Bachs Kunst ist in dieser »pädagogischen« Abhandlung keine Rede. Rbch.

Pfohl, Ferd., Führer (Thema- Leitfaden) durch Musik und Sage von Richard Wagners Tannhäuser (Leipzig, Feodor Reinboth. Preis M [illegible] liegt in neuer Auflage vor uns, ein Beweis, wie sehr das Unternehmen *Pfohls*, welches von *H. von Wolzogen* begonnen, seitens einer kunstliebenden Leserschaft gebilligt worden ist. Die grossen Werke des unbegabten Meisters erlegt er vor unseren Augen, er zeigt, wie selbst das Kleinste harmonisch dem grossen Ganzen sich anschmiegt und wie andererseits demzufolge auch wiederum dieses grosse Ganze als eine runde Harmonie erscheint. Wir raten daher jedem, der sich Wagners Namen zu besuchen gedenkt, sich dieses auch äusserlich prächtig ausgestattete Buch anzuschaffen, um sich für den kommenden Genuss vorzubereiten oder auch nachträglich die erhaltenen Eindrücke mit der Hand desselben klar zu machen und sich darin zu vertiefen.

Thierfelder, Albert, Frau Ilse, Dramatische Kantate nach Rudolf Baumbachs gleichnamiger Dichtung für Soli, Chor und Orchester komponiert. Klavierauszug mit Text 9 M netto. Fulda, Verlag von Adolph Maier.

Es ist eine Freude, neben dem Geschmackvollen und Gesuchten, was die moderne Musikliteratur bringt, ein Werk zu finden, dessen markirtes Merkmal die Natürlichkeit ist. *Thierfelder* scheut sich nicht, einen Melodiefaden bis ans Ende zu spinnen und ganz rein selbst bleiben auch die Harmonieen natürlich und wahr ohne banal zu werden. Dabei ist die Tonmalerei sehr beachtenswert, so weit sie aus dem Klavierauszug zu erkennen ist. Im Einzelnen gefallen uns besonders die überaus frische Eingangschor. Der Mai kommt als Freier — ein sehr wirkungsvolles Quartett — zwei Duette und der grossartige Schlusschor. Berichte über Aufführungen in Kassel und Krefeld, die wir gelesen, bewegen, dass das Werk eine wirkliche Bereicherung der Kantatenliteratur ist. H. W.

Briefkasten.

Herrn K. Es ist keine Kunst, unter Zwergen ein Riese zu sein. Wer immer nur sich allein hört, verliert leicht den richtigen Massstab für seine eigenen Leistungen.

Herrn R. in B. Das Manuskript findet schon noch Verwendung. Nur Geduld, Geduld, wenn Hören auch leichter!

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

VI. Jahrgang. 1902.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 5. Ausgegeben am 1. Mai 1902.

Monatlich erscheinen 1 Heft von 2½ Bogen Text und 1 bis 2 Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen 30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt: Oskar Wermann. Von Prof. J. Sittard (Hamburg). — Übersichtliche Darstellung der Formen des Orchesters und moderne Konzertwerke für Chor, Soli und Orchester. Von Prof. Ernst Krause (Hamburg). — Kleine Bilder: Mozarts Einführung aus dem Singspiel von Alfred Thienemann. — J. S. Bachs Wertschätzung bei einem seiner Zeitgenossen. — Die Violoncelltechnik. — Musikalische Rundschau: Berichte aus Berlin, Dresden, Leipzig, München, Weimar; kleine Nachrichten. — Gesetzestexte. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Oskar Wermann.

Von Prof. J. Sittard (Hamburg).

Zu jenen Männern, die die Traditionen alter kirchlicher Tonkunst in treuem Geiste pflegen, ohne Aug' und Sinn dem Schaffen auch moderner Meister auf dem Gebiet der musica sacra zu verschliefsen, gehört Prof. *Oskar Wermann*, der Kantor an der berühmten Kreuzkirche in Dresden, dessen Chor in ihm seit 26 Jahren einen vorzüglichen, von den Idealen seiner Kunst erfüllten Leiter besitzt, der mit gröfster Hingabe seiner hohen Aufgabe obliegt. Ehe ich aber auf dessen Thätigkeit auch als selbstschaffenden Künstler etwas näher eingehe, sei mir ein allgemeiner geschichtlicher Rückblick auf Currenden und Kirchenchöre gestattet.

Es war Martin Luther, der grofse Kenner und Förderer kirchlicher Tonkunst, der es sich angelegen sein liefs, für den Ausfall der Klosterchöre dadurch einen Ersatz zu schaffen, dafs er die Regierungen veranlafste, Singchöre zu errichten und ihnen ihre materielle Unterstützung zuzuwenden. In erster Linie war es das Königreich Sachsen, wo sich Knabenchöre bildeten, die unter der Bezeichnung »Currende« noch im 19. Jahrhundert bestanden. Kaum gab es ein Städtchen, das nicht seine Currendaner gehabt hätte, die Sonntags auf dem Orgelchor zur Erbauung der Gemeinde und zur Verherrlichung des Gottesdienstes ihre Gesänge erschallen liefsen. Überall wurde ihre Anwesenheit gewünscht. Bei Taufiesten wie bei Hochzeiten sangen sie ihre Loh- und Danklieder und bei traurigen Veranlassungen liefsen sie ihre Trauerweisen erklingen. Nach beendigtem Gottesdienst gingen sie wohl auch, in ihre langen schwarzen Mäntel gehüllt und die jugendlichen Köpfe mit dem ehrwürdigen Cylinderhut bedeckt durch die Strafsen, um irgend einem Freunde oder Gönner Proben ihrer Kunst zu geben. Dem Täufling sangen sie den üblichen Kindtaufschoral oder andere passende zwei- und dreistimmige Lieder. Und da ereignete es sich oft, dafs sie aufser einer Geldentschädigung auch einen guten Trunk und ein ansehnliches Stück Taufkuchen erhielten. Waren sie doch in der Regel armer Leute Kind, und wenn sie oft bei Regen und Sturm die ganze Stadt durchwandert und ihre frommen Lieder hatten ertönen lassen, da mag ihnen eine solche Atzung recht willkommen gewesen sein. Die liebsten Feste waren ihnen die Tauf- und Hochzeitstage, aber sie waren nicht weniger erfreut, wenn ein Haus unter Dach und Fach gebracht worden war. Da mufsten sie herauf zum Altgesellen, der am Hebebaum den Weihespruch that. Ihre hellen Stimmen stimmten dann ein frommes Lied an, das gar freundlich aus der Höh' erklang. Aber auch den Toten begleiteten sie zur letzten Ruhestätte und sangen ihm das »Lebe wohl, o mütterliche Erde« in das kühle

Grab hinab. Bei Begräbnissen ging der Herr Kantor selbst mit und sang zu den zwei- oder dreistimmigen Liedern einen wirklichen Baß. Auch Luther gehörte zu diesen Sangknaben und es war in Eisenach, daß er als solcher durch seinen »herrührenden« Vortrag die Wiwe Cotta im Innersten bewegte.

Die Currenden hatten einen nicht zu unterschätzenden Einfluß sowohl auf die Verbreitung musikalischen Sinnes wie auf die kunstmäßige Pflege und Förderung des Chorgesanges in Mitteldeutschland geübt. Die Currendaner erhielten einen gründlichen Gesangsunterricht, und auch sonst wurde auf ihre musikalische Ausbildung, da der Kantor selbst bereits viel Mühe und Zeit verwendet.

Mit den Currenden entstanden ferner die Kantoreien, die sich rasch an die Kunstmusik anschlossen, d. h. außer ihren kirchlichen Funktionen stellten sie ihr Wissen und Können auch der weltlichen Musik zu Diensten. Manche fürstliche Kapelle hat ihren ihre Entstehung zu verdanken.

Heute gehören Kantoreien, Currenden und Gymnasialchöre leider der Vergangenheit an. Ich sage leider, denn gerade die Gymnasialchöre des mitteleren Deutschlands, deren Blütezeit in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt, waren es, die u. a. auch die Motetten, Kantaten ja sogar die Passionen Joh. Seb. Bachs sangen. Lehrer und kirchliche aber zogen sich zurück, und damit war der Niedergang und die schließliche Auflösung der Gymnasialchöre nur noch eine Frage der Zeit. Es läßt sich nun freilich nicht bestreiten, daß die damaligen Schülerchöre auch über großen Schattenseiten besaßen und die Institution mit manchen Unzuträglichkeiten verknüpft war. So mußten sie z. B. an hohen Festtagen schon früh morgens um 4 Uhr auf den Chören der Stadtkirche ihre Lieder singen, eine Stunde später erfolgte die erste Musikaufführung. Der ganze Tag hielt die Schüler in angestrengtester Thätigkeit, von einer Kirche zur anderen mußten sie wandern. Aber auch unter der Woche fanden Betstunden, Morgen- und Abendgottesdienste, Vesperaufführungen u. s. w. statt. Jedoch läßt sich nicht leugnen, daß diese Schülerchöre eines der segensreichsten Institute des Mittelalters waren. Im Mittelalter wurde überhaupt ein ganz anderer Wert der musikalischen Kunstpflege in der Schule beigemessen als heute, wo die Leistungsfähigkeit der höheren Latein- und Fortbildungsschulen durchschnittlich in dem Maße gesunken sind, als sie aus dem Dienste der Kirche schieden. Die a capella-Chöre der früheren Zeiten, die sowohl durch reine Intonation und Lösung schwierigster kontrapunktischer Aufgaben das Erstaunen und die Freude aller Kunstverständigen erregt hatten, sind nur noch vereinzelt anzutreffen.

Zu diesen Chören rechne ich außer dem Leipziger Thomaner- und Berliner Domchor vor allem den unter Prof. *Oskar Hermann* stehenden Chor der Dresdener Kreuzkirche. Er besteht aus 60 Stimmen, die das denkbar Vollkommenste bieten. Seine Leistungen dürfen sich mit jenen des berühmten Elite-Chors des Kölner Konservatoriums unter *Hollaender* ruhig messen. Daß er diese Höhe erreicht hat, ist vor allem Herrn Prof. *Hermann* zu verdanken.

Wie vom 16.–18. Jahrhundert die mit schöner Stimme begabten und musikalisch veranlagten Knaben nach Lüneburg zogen, um im Michaelis-Kloster nach überstandener Prüfung als Mettensänger angestellt zu werden oder im Instrumentalchor mitzuwirken und eine Freistelle am Gymnasium zu erhalten – Joh. Seb. Bach brachte auch drei Jahre in Lüneburg zu –, so gehen heute die Knaben armer Eltern aus allen Teilen Deutschlands nach Dresden um die Proben ihres musikalischen Talents an der dortigen Kreuzschule, mit der ein humanistisches Gymnasium verbunden ist, abzulegen. Das Examen ist kein leichtes. Von den reinsten Stimmen wird ein beträchtlicher Umfang verlangt. Die Sopranisten müssen bis zum hohen e, singen, die Altisten bis zum tiefen g oder f. Ferneres Erfordernis ist, daß sie gute prima vista-Leser sind und jeden angeschlagenen Ton oder Akkord sofort benennen können. Nur müssen also das absolute Gehör besitzen. In das Alumnat werden 32 Knaben aufgenommen, die bilden den sogenannten kleinen Chor und erhalten freien Unterricht im Gymnasium, freie Wohnung und Beköstigung sowie einen Taschengeld. Die übrigen 34, die die Prüfung bestehen, die sogenannten Externen, die wegen Mangel an Raum im Alumnat nicht untergebracht werden können, erhalten ebenfalls freien Unterricht und 32 Mark in bar. Sehr Bedürftigen wird der Aufenthalt nach jeder Richtung hin erleichtert. Für den Externen werden oft bis gegen 400 Mark im Jahr ausgeworfen. Sobald die Knaben mutieren, treten sie sofort beim Baß und Tenor ein, doch achtet Prof. *Hermann* streng darauf, daß sie nur die Töne mitsingen, die sie ohne Anstrengung des Organs ansetzen können. Er hat dies angeordnet, nachdem er mit den tragenden Mechanikern Rücksprache genommen, die der kaum anfechtbare Meinung äußerten, daß so wenig das Sprechen, das sich in natürlichen Grenzen bewege, die Stimmbänder schädige, auch jene Töne das Organ nicht anzustrengen vermöchten, die nicht durch einen erzwungenen Ansatz produziert werden. Diesen Prinzip aber konsequent durchzuführen, dazu gehört eine strenge Disziplin und ein williges verständiges Unterordnen jedes Externen. Eine schlimme Erfahrung hat Prof. *Hermann* in den 10 Jahren seines erfolgreichen Wirkens nicht gemacht. Der Chor enthält also keine älteren Herrenstimmen, sondern es sind hauptsächlich Primaner, die den

Orgen gewechselt haben. Der Gemeinde erhält dadurch einen ungetrübten weichen Charakter, ich möchte sagen etwas Verschleiertes, das in der Verschmelzung mit den prachtigen silberhellen Kombinationen von wundervoller Wirkung ist.

Jeden Sonntagvormittag strömen gegen zehn Uhr mittags Tausende in die prächtige Kreuzkirche mit der neuen herrlichen Orgel der Gebrüder Jehmlich in Dresden, der größten in Sachsen, sie enthält 92 klingende Register. Alle Stimmen sind in diesem Instrument vertreten. Dieser tüchtige Künstler auch hohe künstlerische Persönlichkeit, muß es drängen, um den besonderen Wesen unserer Meister der Sänger der Reformationszeit, einen Bach und Händel den Schöpfungen all unserer Großen zu lauschen, die in ihren Werken auch dem Fernsten gelungen, ihn gelehrt und gepflegt haben. So wohnt man in der Kreuzkirche einem vollendeten erhabenster Art bei, an dem auch der fernliche wandern soll, nimmt als er neue Lehren aus der Schrift verbeut, das Vaterunser und den Segen spricht. Die Gemeinde als solche singt zwei Verse eines Chorals, während die Vesper durch Orgelspiel eingeleitet wird.

Neuem ausgezeichnet geschultem Chor, zu dessen Unterhaltung jährlich etwa 60000 Mark ausgegeben werden, kann Prof. *Hermann* die höchsten Aufgaben stellen. Auf dem schwersten aller Gebiete auf jenem der a capella Gesangen, besitzt der Chor ebenso Vorzüglichkeit wie in der Wiedergabe der schwierigsten Werke mit Orgel und Orchester. Erst am letzten Charfreitag hat Prof. *Hermann* mit seinem Lehrern die Matthäus Passion von Joh. Seb. Bach gebracht, und, wie ich den maßgebenden Kritikern Dresdens entnehme, in ausgezeichneter Weise. Für den großen Thomas Kantor des größten aller Zeiten auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst hat Prof. *Hermann* überhaupt so warmen Herz, so reifen, auf gründlichsten und umfassendsten Studien basierten Verständnis. Dieser Meister aller Meister dem Volke immer wieder vermitteln, auf daß es immer mehr in die Tiefe seines Geistes dringe, immer mehr den großen goldenen Schatz erkenne, den er uns und unserer herrlichen Kunst gegeben hat, ist das Bestreben *Oskar Hermanns*. So lehrt er es auch auch anzeigen von der Kantaten Bachs über auf die Programme zu setzen, in denen dieser uns das größte und tiefste überhaupt was unsere Künstler-Seele erfüllt und ergriffen hat.

Und an diesem Meister ist auch *Oskar Hermann* als schaffender Musiker erstarkt. Die meisten unserer Komponisten sind dem Geiste kirchlicher Tonkunst entwachsen, dem Geiste jener Sänger der evangelischen Kirche, die zu den Werken deutscher Kunst überhaupt gehören, denn gleichwie die Reformation ein neues Leben den Herzen, den Individuum einhauchte und Luther die Zungenpsalme wurde, die das Papsttum den Völkern über den Leib geworfen hatte so wurde die Kunst von den scholastischen Schulregeln befreit, ihrer Sprache die Zunge gelöst, sie selbst auf eigene Füße gestellt.

In dieser kirchlichen Tonkunst ist *Oskar Hermann* auch groß geworden, an ihr ist er als schaffender Künstler erstarkt. In ihr hat er die Wurzeln seines Schaffens gefunden, wenn auch der Impulse Gesamtheit seiner Werke für die Kirche in unserer Zeit wurzelt. Von den Motetten die ich kennen möchte ich den op. Psalm „Leipzig, Otto Junne" und die beiden Op. 120 und 121 (in demselben Verlage erschienen) für zwei vierstimmige Chöre und acht Solostimmen genannte aufführen. Ein schönes dankbares und wirkungsvolles Werk ist Op. 111 der 23. Psalm. Herr der König kennt sich in seiner Kraft, das sich in mächtiger Steigerung aufbaut und mit einer groß angelegten Doppelfuge schließt. Neben diesen Motetten einen gut disziplinierten Chor voraus, so stehen die sechs weiteren geistlichen Chorgesänge für den gottesdienstlichen Gebrauch (Op. 140, Brüssel, Gebr. Schott), zwar keine so hohen Ansprüche erfordern aber immerhin, meist sie ebenfalls a capella gehalten sind, musikalisch sichere Sänger. Dem schreibt meister polyphon, und neuer Führung der einzelnen Stimmen ist eine selbständige aus dem Grundgedanken und den Schwerpunkten herauswachsende. Dem Leipziger Universitäts Sängerverein zu St. Pauli ist eine meisterhaft durchgeführte Messe für Männerchor und Solostimmen (Op. 110, Leipzig und Zürich, Gebr. Hug gewidmet, die namentlich auch beweist, wie sicher *Hermann* die kontrapunktischen Formen zu handhaben versteht. Ein freundliches, liebenswürdiges und gefälliges Opus ist das Weihnachtslied für dreistimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor oder Bariton) mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte (Op. 108, Leipzig, Rob. Forberg). Dem ist dann wenige Gedicht „Ein Kindlein zart, göttlicher Art" von Caspar Fugger aus dem 16. Jahrhundert, unter gelegt. Packend ist der pastorale Ton hier getroffen und zwar sowohl in der Begleitung wie in dem charakteristischen Motiv, das das Ganze durchzieht und belebt. Ferner habe ich noch sechs stimmungsvolle geistliche Lieder für eine Solostimme und Orgelbegleitung an die auch durch das Harmonium und Klavier ersetzt werden kann (Op. 113 und 114, Brüssel, Gebr. Schott), sowie sechs geistliche Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß (a capella) zum Gebrauch im Gottesdienst und Konzert (Op. 142, Leipzig, Otto Junne).

Es versteht sich eigentlich von selbst, daß Oskar Hermann an der Orgel dem königlichen Instrument, nicht schöne vorbeigehen konnte. Ich kenne zwar nur von seinen Sonaten die dritte in D-dur (Op. 114, Brüssel, Gebr. Schott), ich möchte aber nicht an, diese zu den besten zu zählen, was

für die Orgel in unserer Zeit in Deutschland geschrieben worden ist. In dieser Sonate wächst alles aus der eigensten Natur des Instruments heraus, dessen Charakter überall gewahrt bleibt und dessen Ausdrucksvermögen der Komponist genau kennt. Die Sonate dürfte sich als ein dankbares Konzertstück erweisen. Setzt diese, namentlich im letzten Satz, einen Spieler von immerhin respektabler Technik voraus, so eignen sich die sechs Vortragsstücke (Op. 123, Leipzig J. Rieter Biedermann) zum Gebrauche beim Gottesdienst. Die jeweiligen programmatischen Überschriften dienen dem Spieler als Fingerzeig für die passende Auswahl. Außer diesen sind in demselben Verlag als Op. 102 drei charakteristische Vortragsstücke für die Orgel erschienen: ein Adagio, eine Romanze und ein Pastorale. Ferner liegen mir noch Vortragsstücke für Viola oder Klavier und Orgel: »Der Hirten Wiegenlied in der heiligen Nacht« und »Larghetto religioso« sowie drei für Violine und Orgel vor, die als Op. 81 und 49 bei Gebrüder Hug in Leipzig veröffentlicht sind. Letztere sind Prof. *J. C. Lauterbach* gewidmet, der auch die Violinstimme bezeichnet und bearbeitet hat.

Von der Vielseitigkeit seines Schaffens zeugen auch *Hermanns* weltliche Kompositionen, unter denen namentlich die Ballade »Die Mette von Marienburg« für Männerchor, Soli und Orchester, Dichtung von *Felix Dahn* (Op. 74, Zittau, J. Loebel) hervorragt. Hier entpuppt sich *Oskar Hermann* als ein Komponist, der auch die neueste Entwicklung der Musik genau verfolgt hat und mit ihr vollständig vertraut ist. Auch hübsche Männerchöre und Lieder für Solostimme mit Klavierbegleitung hat er geschrieben.

Am höchsten aber schätze ich den verehrten und bescheidenen Mann als geistlichen Tondichter. Wenn er seinem Gott singt, dann fühlt er sich doch in seinem ureigensten Element, aber seine höchste Freude und sein ganzer Stolz ist und bleibt ihm sein Kreuzkirchen-Chor. Er ruht im tiefsten Schrein seines Herzens, für ihn lebt und arbeitet er, er erhält ihn jung und frisch. Möge Prof. *Hermann* noch lange seiner jungen ausgezeichneten Schar vorstehen und ihr die Höhe weisen, wo allein die wahre Kunst thront, jene heilige Kunst, die der Menschen Herz doch stets am tiefsten bewegen und ergreifen wird.

Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

III.

Der Verfall des Oratoriums und das moderne Konzertwerk.

Die bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts geführten Betrachtungen des italienischen Oratoriums schlossen mit den Hinweisen auf einige Meister der neapolitanischen Schule, an deren Spitze *Leo* und *A. Scarlatti* standen. Anzuführen sind als weitere Komponisten von Bedeutung: *Durante* (1684—1755), *Steffani* (1645—1730), *Caldara* (geb. um 1678, gest. 1763), *Pergolese* (1710—1736), *Jomelli* (1714—1774), *Sacchini* (1734—1788), *Clari* (1669, lebte noch 1736), *Pistocchi* (geb. 1659) etc.

Der damals bei Oper und Oratorium in den Vordergrund tretende Stil, dessen Hauptstreben auf eine schöne, dem Sänger dankbar in den Mund gelegte Melodie mit vornehm accordlicher Unterlage gerichtet war, erwarb sich im hohen Grade die Gunst des großen Publikums, das sich im allgemeinen wenig um die ernsten Beziehungen kümmerte, in denen die Musik zum Texte stand. Durch immer weitergehende Konzessionen an diese Geschmacklosigkeit vollzog sich rasch der Verfall des Oratoriums bei den Italienern wie bei den Deutschen. Die Prunksucht der Höfe, die dem Emporblühen der Oper zu statten kam, beeinflußte naturgemäß die Oratorien-Komponisten, besonders da auch für andere Musikgattungen immer mehr hervorragende Sänger gewonnen wurden. *Bachs* Werke kamen kaum über Leipzig hinaus, das *Händelsche* Oratorium war nur in England bekannt, Allgemeingut wurden die Werke beider in damaliger Zeit noch nicht. Die Herrschaft des italienischen Opernstils, dem selbst Händel in einigen seiner Oratorien und Bühnenwerke huldigen mußte, war eine allgemeine. So traten denn gleich nach Bach und Händel die Meister des italienischen Stils in den Vordergrund.

Die weltliche Kantate, die auch von Händel und Bach mit manchen Schöpfungen beschenkt war, erfuhr eine weitere Pflege bei vielen Komponisten. Als Nacheiferer der neapolitanischen Schule direkt oder indirekt sind *Hasse* (1699—1783), *Graun* (1701—1759) und *Naumann* (1741—1801), drei Deutsche zu nennen, die im italienischen Stil ihre heute kaum mehr als dem Namen nach bekannten Oratorien, Kantaten und Passionsmusiken geschrieben. Hasses etwa 1740 komponiertes Oratorium »I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore« z. B. zeigt eine zwar wohlklingende, aber keineswegs bedeutsame Musik. Das genannte Oratorium wurde 1774 von *J. Adam Hiller* mit deutschem Text herausgegeben. Grauns Passionskantate »Der Tod Jesu« (1750), die bis vor einigen Jahren noch regelmäßig zu Ostern in Berlin und einigen andern Städten zu Gehör kam, ist, wie die Oratorien von Naumann, sonst vollständig vergessen. *C. Ph. Em.*

Bach bietet in seinen Oratorien »Die Israeliten in der Wüste« (1775) und »Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi« kaum anderes als am Anlehnen an den Hasse-Graunschen Stil. Ebenso *J. Haydn* in dem 1774 geschriebenen Oratorium »Die Rückkehr des Tobias«, das weder in den 1800, 1870 und Mitte der 1880er Jahre wieder zur Aufführung gelangte. Außer einigen von echter Frömmigkeit sprechenden Sätzen hat dies Haydnsche Werk durchaus den Stil der italienischen Oper der damaligen Zeit. Bedeutender ist Haydns Passionswerk »Die sieben Worte«, das leider sehr selten zur Aufführung gebracht wird. Das etwa 1786 komponierte Passionsoratorium besteht ursprünglich aus sieben Adagios für Streichorchester. Dieselben bilden No. 1—6 seiner Streichquartette. In der Vorrede zur ersten Partitur-Ausgabe dieses Oratoriums (1801) sagt Haydn: »Es sind ungefähr 15 Jahre, daß ich von einem Domherrn zu Cadix ersucht wurde, eine Passions-Musik, »Die sieben Worte Jesu am Kreuze« zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beitragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das magische Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen, und jetzt begann die Musik. Nach einem prachtvollen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und hielte dann eine Betrachtung darüber an. Sowie sie beendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel dann kniend vor dem Altar nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verließ zum zweiten, dritten Male die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Komposition angemessen sein.« Weiter heißt es: »Die Musik war ursprünglich ohne Text, erst später wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen, so daß also das Passions-Oratorium ›Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze‹ jetzt (1801) zum erstenmale bei Breitkopf & Härtel in Leipzig als ein vollständiges und, was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint.« Haydns anderer oratorischer Musik, die in der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten« gipfelt, wird weiter unten um so ausführlicher gedacht werden, da sie den Beginn des weltlichen Oratoriums, aus dem sich weiter das moderne Konzertwerk entwickelte, bildet. Im Anschluß an Hasse, Graun und Naumann sind als noch zu dieser Richtung gehörend anzuführen: *Telemann* (1681—1767), *Fux* (1660—1741), *Maurer Stierhof*, *Reile* (1719 bis 1793), *J. L. Krebs*, *Agricola* (1714—1774) und besonders *Homilius* (1714—1785). Der schon bei der Passions-Musik genannte Melchiorsche Telemann gibt in seinem von 1708—1760 geschriebenen sieben Oratorien nichts Hervorragendes, wogegen Stamitzens Werke höheren Wert haben. Fux und Mozarts wenige Oratorien bieten gleichfalls nur vorübergehendes Interesse. Fux »Testamento del nostro Signore Gesu Christo« das 1727 in Wien gegeben wurde, ist kaum an anderen Orten zu Gehör gekommen. Mozarts 1771 komponierte »La Betulia liberata« wie »Davide de penitente« (1785) werden nur am Piano, aber äußerst selten zu Gehör gebracht. Von den drei Komponisten Reile, Krebs und Homilius gebührt dem letzteren deshalb ein besonderer Vorzug, weil er es vermochte in edler und ergreifender Weise den Stil seines großen Vorgängers Bach zu treffen.

Nach dieser den Einfluß der Italiener charakterisierenden Periode, die den Verfall des durch Händel und Bach zur höchsten Vollendung gebrachten Oratoriums kennzeichnet, nahm die Oratorien-Komposition einen mehr und mehr weltlichen Charakter an, der zunächst in *J. Haydn* seinen Hauptvertreter hatte.

Im 61. und 69. Lebensjahre (1797 und 1801) schuf Haydn in ungeschwächter Kraft seine beiden umfangreichen Werke »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«. Alle Zweige der musikalischen Komposition vom einfachen Liede und kleinsten Menuett bis zur großen Symphonie und Oper waren von ihm in vielseitigster Weise gepflegt, die neueren Formen der modernen Instrumentalmusik hatte er oft geschaffen, wieder andere weitergeführt und zur höchsten Blüte gehoben, doch war noch alles nicht vollbracht: es fehlte seinen Werken noch die Krone, diejenige, was ihm vor allen andern für alle Zeiten die klassische Bedeutung sichern sollte. Angeregt durch die großen Händel-Aufführungen, denen Haydn bei seinen Besuchen in England (1791 und 1794) beiwohnte, wurde in ihm der Idee der Komposition eines großen Oratoriums immer lauter. Salomon der Konzert-Veranstalter und Musiker der Haydn beide Male für England zu Kontrakten mit neuen, eigens dafür geschriebenen Instrumentalwerken engagiert hatte, gab ihm das englische Textbuch, die Schöpfungsgeschichte enthaltend, verfaßt von Lidley, welches Haydn von seiner zweiten englischen Reise zurückgebracht, dem als ersten Musikverständigen bewährten Baron van Swieten in Wien zur Übersetzung und genauen Prüfung vorlegte. Van Swieten gab sich dieser mühevollen Arbeit, der Umgestaltung des viel zu ausgedehnten Gedichtes mit Eifer und Verständnis hin, und somit wurde Haydn der für die Komposition so brauchbare Stoff in praktischer Weise dargeboten. Das Gedicht zwischen den kraftvollen Bibelworten steht allerdings oft gegen dieselben zurück, aber es gibt doch wieder an vielen Stellen wohlgeeignete Basis

zur musikalischen Verbildlichung Haydn unterschiedene kleine Häufchen in einer Vorstadt Wiens, das er auch von den Ereignissen der Franzosen in England gehört wurde der Kehrtwendung großer Ereignisse dann hier in aller Zurückgezogenheit wurde »Die Schöpfung« geschrieben. Im April 1798 war die Komposition beendigt und gelangte am 19. März 1799 im k. k. Hoftheater nächst der Burg zuerst zur Aufführung. In England wurde »Die Schöpfung« als erstes großes Oratorium nach Händel mit Enthusiasmus aufgenommen, die erster dort über erste Aufführung am 28. März 1800 im Covent-garden-Theater in London. Das Werk ging durch die ganze Welt, »ihn erschien es zuerst in Berlin, Leipzig, Paris etc. und erwachte überall die gleich hohe Begeisterung, die sich bis auf den heutigen Tag ebenso erhalten hat und voraussichtlich bleiben wird. Ohne näher auf Einzelheiten einzugehen, sei nur an die instrumental Einleitung »Die Vorstellung des Chaos« erinnert. Der Komponist zeigt hier durch die interessante Harmonisierung und lebensvolle Instrumentation, wie sehr der Musik es gelingt, eine bildliche Vorstellung zu geben, ohne sich in absurde Gebilde zu verlieren. Überall im ganzen Werk ist die Musik nur in so hohem Maße gehaltene Wiedergabe des Textinhalts, am ergreifendsten wirkt sie bei der Schilderung der kraftvollen Naturwirkungen. Mit Recht kann man sie als eine göttliche Offenbarung der Schrift in Tönen bezeichnen. Haydns »Jahreszeiten« komponiert über nach der von Swietenschen Bearbeitung des Thomsonschen Gedichtes, haben wir hier erstes Übersetzung im Fürst Schwarzenbergschen Palaste zu Wien 24. April 1801 bis auf die Jetztzeit wie »Die Schöpfung« eine allgemeine Verbreitung gefunden. Kaum ein anderes Werk Haydns hat mehr Popularität erlangt als gerade dieses, es führt in lebendigen Lagen jahres die naturfreudige Verherrlichung der wechselvollen alljährlich wiederkehrenden Ereignisse in unserm Dasein vor die Seele. Hohe Kunst und gewerkmäßige Natur machen sich in den »Jahreszeiten« diesem »Pastoral Oratorium« die ergiebigen Hände der Hand. Alles spricht in dem Tondichter für die Verherrlichung der er anbetungen und so begeisterten glaubten. Nicht auch diesem Werk in seinen Schöpfungen mit ihren vielen Details bedeutet. Ich gegen die »Schöpfung« zurück, so ist es doch wieder die Lebendigkeit der absoluten Musik, die sich vorherrschend in den Chorsätzen äußert und diese dauernd interessant erhalten wird. Haydn ist der Begründer des modernen weltlichen Oratoriums, er wendet sich fast allen Kunstmitteln gegenüber von Händel ab und schuf so eine neue Richtung auf der viele andere weiterbauten, ohne jedoch denselben Erfolg zu erzielen.

Nachdem auf den Fortgang des Oratoriums erhöhten so Anfang des 19. Jahrhunderts die politischen Ereignisse und die sich hier in den »Sieger Jahren immer mehr entwickelnde Romantik in der Opernkomposition. Der ernste Stil Händels und Bachs, der Tongewaltigkeit und natürliche Frische Haydns konnten nur schwerlich mehr aber zum modernen Herzensdrange nachgebildet und weitergeführt werden, und es entstanden auf oratorischem Gebiete Werke die ausgestattet mit den hochgesteigertsten in der Oper Wichtigen bestehenden Instrumental-Effekten eine Parade den Verfall kennzeichnen. Von Haydn bis Mendelssohn wurde im Oratorium wenig eigentlich neben Hervorragendes geleistet, denn auch die besten der Werke aus dieser Zeit verdarben kaum das Allgemeine zu überragen. Und so begnügte sich gleichzeitig mit dem Verfall des Oratoriums eine neue Musikgattung das weltliche Konzertwerk, vor.

Diese Verfall Periode begann mit keinem geringeren Meister als L. van *Beethoven*. Es war auch ihm vorzugt schwer wie vorher Mozart) das Oratorium zu neuem, einer Kunstgattung bedeutsamen Schöpfungen zu bewegen. Beethovens »Christus am Ölberg« (1803), dessen Oberstimmen in an überwiegend starkiger Kraft gebraucht und in dem der Heiland auch in brillanten Arien auftritt, ist vom religiösen Standpunkte aus ein verfehltes Werk. Dieses gewinnt aber instrumental Komponisten der in der Symphonie auch für seine religiösen Gefühle den Ausdrucksmittel fand hat es nicht vermocht, der in sich abgegrenzten Form des Oratoriums gerecht zu werden. Seine mehrfache Umarbeitung des »Christus am Ölberg« zeigt deutlich, daß er selbst nicht mit dem Werke zufrieden war.

Von Oratorien Kompositionen der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ihren Anfängen stehenden romantischen Schule sind manche anzuführen, denen heute nur verhältnismäßig selten noch gedacht wird. Aus dieser Zeit *Louis Spohr* (1784–1859), Händler (1748–1833), Fasch (1736–1800), F. Abeln (1787–1818), Sigismund Neukomm (1778–1858), Lotz (1781–1838), Spohr (1784–1859), Fr. Schneider (1786–1853) und andere namhaftesten Perioden durfte wohl nur Schneider Weltgerichte (1819) auf eine eingehende Beachtung Anspruch zu machen haben. Spohrs »Die letzten Dinge« (1826), Lotzes »Die sieben Schläfer« (1833), Johann Hiller (1841), Lobgesang (1838) etc. sind der Vergessenheit anheimgefallen. »Das Weltgericht«, Schneiders erstes Oratorium, gelangte nach seiner ersten Aufführung in Leipzig am 6. März 1819, die unter Leitung des Komponisten stand, recht bald zu einer gewissen Popularität und machte zunächst die Runde durch Mittel- und Nord-Deutschland. Der Text von August Apel ist besonders wirksam, ist dramatisch, beim triumphiert mit den Höllengeistern über das nahe Verderben der Menschenkinder, da nahen sich die Märtyrer und Apostel dem Throne Gottes und flehen um Vergebung. Aus aus wenden sie sich

ihrer Stunden willen vor dem Throne Gottes verklagt andere Chöre der Männer und Kinder flehen um Erbarmen. Immer wieder wird diesen das tiefe Verderben der großen Schuld vorgehalten zuletzt geschieht unter dem Triumphruf des Satans ein Zeichen vom Himmel und die Sterne erbeben. Da tritt Maria vor den Thron Gottes und singt die schönen Worte »Dein Blut, mein Sohn« etc. Durch Marias Fürsprechentreten wird also, indem sie das Verdienst Christi im entscheidenden Augenblick hervorhebt, das Verderben gewendet und der sündigen Menschheit vergeben. Christi Blut am Kreuze vergossen, ist der Sühne für die ganze Welt. Durch dieses finden die Seelen der Menschen ihre Vergebung. Satanas wird auf ewig in den Abgrund gestürzt, und der Chor aller Seligen und Engel stimmt den Schlußgesang an »Dein ist das Reich und die Herrlichkeit in Ewigkeit«. Wie manche der oben genannten Komponisten geht auch Schneider in diesem seinem Hauptwerke Verschiedenes weise Fugen zeigen die gewandte Hand eines Erfahrenen die Chöre sind überall lebendig und wirksam, wogegen weder der Soli durchschnittlich Seine Musik hat mehr musikalische Kraft als die Oratorien Spohrs und Loewes. Wenn auch diese, auf anderen Textgebieten fruchtbaren Meister hier und da einen der oratorischen Musik entsprechenden Ton anzuschlagen wußten, so vermochten sie noch weniger als Schneider sich dauernd auf dem Gebiete des Oratoriums zu behaupten. Neben Oratorien, unter denen »Jephtha« (1812), »Hiob« (1870) und »David« (1830) zu nennen sind, weisen auf das Oratorium *Mendelssohns* hin

Die nun folgende kleine Periode an deren Spitze Mendelssohn steht, zeigt allerdings wieder eine gewisse Hebung des oratorischen Stils dennoch aber wurde das von Händel und Bach Geschaffene nicht erreicht. Dem jüngling Mendelssohn gelang es, in seinen »Paulus« und »Elias« neue Wege einzuschlagen. Seine Oratorien sind für die Kunstgeschichte nur darum von bleibender Bedeutung da sich in ihnen der Hinweis auf das später so noch gepflegte moderne Konzertwerk das in unserer Zeit vorwiegend die oratorische Musik ausmacht, zu erkennen gibt. Nur wenige der neueren Komponisten nahmen ihren Ausgang im Oratorium nicht von Mendelssohn. Auf diese wird weiter unten hingewiesen.

Im 26 Lebensjahr, 1836 schrieb Mendelssohn seinen »Paulus« der durch seine Stilreinheit alle Welt in Erstaunen setzte. Noch vielseitiger gestaltet und von neuer Kraft durchströmt ist sein 20 Jahre später erschienener »Elias« das Produkt eines reifen denkenden Mannes. Mendelssohn standen allerdings bei weitem mehr äußere Mittel, namentlich die durch die Vorgänger reicher entwickelte Instrumentation zur Verfügung, auch hatten sich Kunstformen wie z. B. die Arie vielfach umgebildet. Der neuere Meister dem Händel und Bach die Pfade weisen, unternahm es, den Stil der großen Vorgänger nachzubilden, wenn auch in wesentlicher Weise und so entstanden gehaltvollere, weniger nach außen gerichtete Tonschöpfungen, deren innerlicher Wert oder Unwert zu prüfen wäre. Mendelssohns absoluten Schönheitssinn für Klang und abgerundete Form spricht sich wie in allen seinen Werken, auch in seinen Oratorien aus, und diese Eigenschaften sind es die diesen sofort beim großen Publikum Eingang schafften. Ohne Zweifel stehen von »Paulus« und »Elias« an der Spitze des neuen Oratoriums, beide insbesondere »Elias« enthalten die gedankenreiche Verschmelzung der älteren Schule mit der neueren. Ein großes Verdienst Mendelssohns liegt darin daß er den Bibeltext im Oratorium erhöhte, ein zweites, daß er wieder an geeigneter Stelle zum Choral griff. Ein drittes Verdienst ruht endlich darin, daß er die alten Meisterwerke der Vergessenheit mehr oder weniger unbarmherzig entriß durch vortrefflich vorbereitete Aufführungen dem Publikum erneuert zur Kenntnis brachte. Seiner Wiederbelebung der J. S. Bachschen Matthäus Passion wurde bereits gedacht.

Robert Schumann ist nicht eigentlich Oratorien-Komponist. Er hat in seinem »Paradies und Peri« (1843) und »Der Rose Pilgerfahrt« (1851) zwei oratorische Konzertwerke gegeben, die in ihrer epoch machenden Haltung zu den hervorragendsten zählen was die neuere Zeit gebracht hat. Beide Werke sind auf die große Kantate zurückzuführen und stehen zwischen dieser und dem Oratorium »Paradies und Peri« nach Thomas Moore ist das bedeutendere. Den Text zu dieser Komposition, die in Bezug auf melodische Schönheit von keinem Schumannschen Werke übertroffen wird, schuf der Komponist schon 1841 von seinem Jugendfreund Emil Flechsig. Der Dichter hat mit großem Geschick den Stoff aus dem passenderen Werk »Lalla Rukh« des Thomas Moore illustriert. Dennoch mußten für die Bearbeitung der Komponist einige Abänderungen getroffen werden, diese übernahm Schumann selbst, er brauchte aber den inneren Zusammenhang des Ganzen nicht zum Vorteil am wenigsten was den zu weit ausgesponnenen dritten Teil betrifft. Obgleich das Werk manche größere Chorsätze enthält, liegt doch der Schwerpunkt desselben in den vielen Sologesängen. Schumanns andere Kompositionen für Chor Soli und Orchester »Des Sängers Fluch« (1847), »Vom Pagen und der Königstochter« (1851), »Das Glück von Edenhall« (1853) etc. wie auch seine »Faust Scenen« (1844–1853), gehören zum modernen Konzertwerk.

Dem Oratorium Mendelssohns schließen sich zunächst in Stil und Haltung namentlich *Ferd. v. Hiller* (1811–1885) und *Karl Reinthaler* an.

Hillers »Zerstörung Jerusalems« (1839–1840) ist wie Reinthalers »Jephtha und seine Tochter« (1856) in gewissen Sinne populär geworden. Beide Werke zeigen aber nur den matten Abglanz der Mendelssohnschen Stilweise. In den Chorsätzen geben sie allerdings bei prägnanter Form ein Gemisch von Mendelssohn und Händel, wogegen ihre Sologesänge von Weichheit überströmen. Dieser Richtung, eine fließende schön klingende Musik zu schreiben, folgten *A. B. Marx* (1799–1866), *Rungenhagen* (1778–1851), *Leonard* (1810–1883), *Schachner* (1821–1895), *Grund* (1791–1874), *Pierson* (1816 bis 1873), *Max Bruch* (geb. 1838), *Vierling* (geb. 1820), *Molique* (1803–1869) etc.

Bedeutender und dabei interessanter in der Erfindung als die vorgenannten sind *L. Meinardus* (1827–1896) und *J. Raff* (1822–1882). Der Erstgenannte giebt in seinen fünf Oratorien, deren bemerkenswertestes »Luther in Worms« (1875) ist, selbständige weniger an Mendelssohn und Händel sich anlehnende Schöpfungen. Das Hauptgewicht fällt hier auf den Chor, während die Sologesänge nicht frei von Dehnungen sind, eine Spezialität, die vielen zeitgenössischen Komponisten eigen ist. Ein Grund, daß Meinardus' Oratorien wenig bekannt sind, mag darin liegen, daß die oft antike Schreibweise (hervorgerufen durch die Anwendung der alten Kirchentonarten) dem großen Publikum nicht leicht zugänglich ist. Überdies verträgt sich das harmonisch-moderne Kolorit nicht mit dem Gesange einer früheren Zeit. Raffs »Weltende, Letztes Gericht, Neue Welt« (1879–1881) ist ein geistreiches Werk, in dem jedoch der Stil des Oratoriums nicht beibehalten wird. Ähnliches gilt von *Rubinsteins* (1830–1894) »Das verlorene Paradies« (1876), »Der Turm zu Babel« (1872), »Moses« (1887) und »Christus«. Diese Rubinsteinschen Oratorien, »Geistliche Opern« genannt, haben versuchsweise Bühnenaufführungen erlebt. Ein zwischen Oper und Oratorium stehendes Werk ist ferner Rubinsteins »Die Makkabäer«, wie auch das biblische Idyll »Sulamith« u. s. w. Rubinstein und Saint-Saëns (letzterer in seiner Oper »Simson und Delila«) haben die biblische Oper nach dem Muster Méhuls mit Erfolg gepflegt.

(Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Mozarts »Entführung aus dem Serail«

Von Alfred Thienemann.

Mozarts Oper »Die Entführung aus dem Serail« feiert in diesem Jahre ihren 120. Geburtstag.

Wenn sie uns heute bei ihrer ewig jungen Schönheit mit ihrer keusch ruhig geführten musikalischen Struktur den Eindruck harmonischster und unmittelbar verständlicher Melodik macht, so begreifen wir kaum, wie sie bei ihrem ersten Erscheinen ob des ungewohnten und unverstandenen Neuen, das sie brachte, die Gemüter der Hörer aufregte und zu heftigem Für- und Wider Veranlassung gab.

Trotz vieler Kabalen setzte es Mozart schließlich, unterstützt von einem bestimmten Befehle Kaiser Josefs, durch, daß die Oper am 12. Juli 1782 (in Wien) aufgeführt wurde.

War die Erwartung des Publikums gespannt gewesen, so wurde sie nun durch den Erfolg der Oper vollständig gerechtfertigt. Das Haus war gedrängt voll, Beifall und da capo Rufen nahmen kein Ende. In einem Bericht aus Wien in Cramers Magazin heißt es: »Die Entführung ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartungen des Publikums, und des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreissend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall.«

Mozart selbst schreibt über den Erfolg an seinen Vater: »Gestern (am 20. Juli 1782) ist meine Oper zum zweiten male gegeben worden. Können Sie wohl vermuten, daß gestern noch eine stärkere Kabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Akt ist verwischt worden, aber das laute Bravorufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. Im zweiten Akte wurden die beiden Duetts wie das erste Mal, und dann das Rondo von Belmonte »Wenn der Freude Thränen fließen« wiederholt. Das Theater war noch fast voller als das erste Mal. Den Tag vorher konnte man schon keine gesperrten Sitze mehr haben. Die Oper hat in den zwey Tagen 1200 Gulden gelangen.«

So war denn der Wunsch des Kaisers, der deutschen Oper in Wien eine neue Stätte zu bereiten, in Erfüllung gegangen, wiewohl er, wie es scheint, die Bedeutung dessen, was er hervorgerufen, selbst nicht genügend zu ermessen wußte.

»Zu schön für unsere Ohren«, äußerte er sich dem Komponisten gegenüber »und gewaltig viel Noten, lieber Mozart«, worauf dieser fremütig antwortete: »Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nötig ist.«

Aber der Erfolg der Oper war unbestritten.

Im folgenden Jahre wurde sie in Prag gegeben, und der Beifall war auch hier, wie in Wien, außerordentlich. »Ich kann den Beifall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben,« berichtet Niemtschek über diese Aufführung, »aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie hier bei Kennern und Nichtkennern verursachte. Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen, alles staunte über die neuen Harmonieen, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente.«

Das können wir Modernen uns heute kaum mehr vorstellen, wie das, was für uns zur durchsichtigsten, melodischen Form geworden, einst dem unvorbereiteten Hörer als komplizirtestes und undurchdringbares Tongewirr erschien. Selbst hochgebildete Dilettanten und Musiker »vom Fach« gab es, die vergebens nach dem Ariadnefaden musikalischer Orientierung aus dem Labyrinthe Mozartschen »Tongewirrs« suchten und voll ehrlicher Überzeugung in das Urteil einstimmten, das Kaiser Josef II. Ditterdorf gegenüber fällte: »In seinen Theaterstücken hat Mozart den einzigen Fehler, daß er, wie sich die Sänger sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Accompagnement übertäubt.« Was würde er und seine guten Wiener gesagt haben, wenn sie mit ihren alten Ansichten

J. B. Hydo Wertschätzung bei einem edlen Saitenmann

Die Violoncell-Litteratur

Im Vergleich mit der fast unendlichen Reichhaltigkeit der Violin- und Klavierkompositionen ist die Violoncell-Literatur eine geradezu dürftige zu nennen. Von klassischen Meistern hat Haydn 2 Konzerte, Beethoven 6 Sonaten (Klavier und Violoncell) und Bach 6 Suiten oder Sonaten für Violoncell-Solo komponiert. Diese auffällige Vernachlässigung muss zu mannigfachen Instrumenten mag verschiedene Ursachen haben. Erstens liegen [illegible] auf der G- und C-Saite selbst bei virtuoser Ausführung oft nicht gut, resonanz werden dieselben durch die Begleitung (namentlich durch Orchesterbegleitung) zu leicht gedeckt. Selbst bei Figuren auf der D-Saite ist dies manchmal der Fall, so dass alles Technische mit Vorsicht und nur mit gewonnener Kenntnis der Handhabung des Instrumentes zu schreiben ist.

Aus benannten Gründen sind in manchen Cellokonzerten die Passagen beim Komponieren nur angedeutet und von Violoncell-Virtuosen ausgeführt. Dass ist dahin zu verstehen, dass beispielsweise in den Cellokonzerten von Raff und Reinecke der Violoncell-Meister *Friedrich Grützmacher* vielfach die Solo-Stimme bearbeitet hat, namentlich die Passagen in beiden Konzerten hat derselbe auch die Kadenzen selbst hinzugefügt. So sind denn auch die «dankbarsten» Cellokompositionen von Cellisten geschrieben und wären hier an erster Stelle die Konzerte Nr. 1 [illegible] von Georg Goltermann, dem Komponisten von John de Sweet und ähnliche Konzerte von Bernhard Romberg zu nennen, letztere sind rein für den dankbaren Vortrag verfasst, bieten aber verhältnismässig wenig musikalisches Material. Auch die «Ungarische Fantasie» und 3 Konzerte von F. [illegible] wären hier hervorzuheben. Schliesslich nennen ich der beiden Konzerte D-moll und E-moll von David Popper (letzteres eines der schönsten Cellokonzerte) und die (sehr schwierigen) Konzerte von Julius Klengel.

Die Komponisten von Servais sind veraltet, dieser an Sachlichen und musikalischer Hoheit kaum zu überbieten. Bedeutend höher stehen die (Virtuosen) Konzerte von Davidoff. Musikalisch sehr wertvoll sind die Konzerte von Molique, Lindner, Volkmann, Schumann, Eckert, Rubinstein (Op. 65), Saint-Saëns und Lalo.

Verhältnismässig reicher bedacht erscheint die Litteratur der Sonaten, Phantasie-Stücke u. dergl. mit Begleitung des Pianoforte. Als den bekannten Stücken zunächst stehend möchte ich die beiden mittelschweren Sonaten für Violoncell und Pianoforte von Marcello, Sonate von Corelli (Bearb. von Lindner) und Sonate (mit bezifferter Bass) von Tartini anführen. Weniger 2 Sonaten von Brahms, von Rubinstein (Duo) und (Duo), von Grieg, Goetze, [illegible], F. Thieriot, Hans Huber, Reinecke, Klughardt und Richard Strauss. All' die bisher angeführten Werke erfordern in virtuoser Ausführung wenn in allen Lagen gleichmässig schönen Ton, gediegene und sichere Technik.

Spielern mit geringerer Fertigkeit seien ich an Konzertstücken «De Swert, Phantasie (1 der. Schott), Goltermann Op. 63 und 76 (Andante Kehr, leichtes Konzert ohne Daumenwechsel, Schröder Op. 53, leichtes Konzert (Hofmeister), Konzertstücke von Carl Schröder Op. 38, Op. 51 und Op. 56, Julius Klengel, «Konzertstück» (D-moll) (Breitkopf & Härtel).

An wirkungsvollen und musikalisch wertvollen Salonstücken ist kein Mangel und es seien der folgenden wenig technische Schwierigkeiten «Adagio» von Bargiel, «Kol Nidrei» von Bruch, «La Cygne» von Saint-Saëns, «Elegie» von Massenet, «Berceuse» von Godard. Sehr gute russische Violoncell-Musik bieten ebenfalls Kompositionen von Brandukoff, Jägerstein, Medtner, Prélude von Scholow (Op. 20), Elegie von Alexander Glasounow (Op. 17, (Belaieff, Leipzig), Cantabile von Cui.

Von Tschaikowsky gibt es gute Arrangements folgender Stücke, welche sie als Originalkompositionen erscheinen: «Chant sans paroles» (Op. 2, No. 3, Fürstenberg), «Chanson triste» (Op. 40, Wierzbilowicz), «Nocturne» (Op. 19, Nr. 4, Fürstenberg).

In neuester Zeit haben Komponisten wie d'Albert, Dvořák, Klughardt gediegene Violoncellmusik geschrieben. Man kann dies nur freudig begrüssen, denn das Violoncell ist in seiner Art das edelste und vornehmste Instrument, dessen eigenste Natur der Gesang und meist der elegische Gesang ist. M. K.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 8. April. «Hoch, hoch verschwinden all' ...» So heisst es von den Hermannschlachten, passt aber auch auf die den neuen Opern unserer königlichen Institutes. Einer weiten hatten sie auch. Gewiss gewiss, — es ist eine englische Miss. Wenn ich deutsch einen Lorbeerkranz singen. Wieder ist unserem nationalen sucht an die Komponistin des erwarteten Werkes dachte. Aber ich. Auch dergleichen wollte die Dame nach dem ersten zum Proben nahm sie gleich der herbeigewünschte Kapellmeister den schwer zu handhabenden Taktstock ab. Alte Opern wurden glücklich neu gesetzt. So der Rolle des «Evangelimann» durch *Emil Krause*. Sie gehörte unter von Anfang an ausschliesslich *Max Schwarz* an, den ich schon 1873 auf dem Programme der Pariser Oper fand, der vor zehn Jahren später hier gastierte, indem er nicht gefiel, und der dann mehrere Jahre darauf plötzlich als Mitglied der hiesigen Oper wieder auftauchte. Das war gerade, als *Albert Niemann* Verdis «Othello» einstudierte. Es sollte seine letzte Rolle vor dem Abschiede von der Bühne sein. Und es wäre eine bedeutende künstlerische That geworden. Doch es kam nicht zu stande, denn *Max Schwarz* gab den Othello. Er gab auch den «Siegmund» den «Florestan» und andere deutsche Gestalten und vergaß durch [illegible] anfangs wenigstens — nicht einmal deutsch. Sogar den «Tannhäuser» hat er jahrelang studiert. O, es ging mir wie ein Stich durchs Herz, wenn ich in solchen Rollen die starre, blutlose, aber große Stimme hören und den kleinen, nach allen Schablonen sich bewegenden Mann sehen musste. Dennoch war er ein ganz bedeutender Gesangskünstler. Gleich einem Instrumente hatte er seine Stimme in der Gewalt. Mit langem Atem sang er die schwierigsten Koloraturen musikalisch mustergültig aus. Aber es war alles erstarrt, instrumental im Klange, ohne warmen Tropfen Herzblut. Und das Spiel ruhte auch genau nach alten Schablonen ohne einen Zug des Persönlichen. Mit der Aussprache des deutschen Textes stand es natürlich klüglich. Herr *Lassalle* aber bekannter durch den «Roland von Berlin», den er nicht komponierte, als durch die Stücke musikalischen Werken, die er auf der Bühne brachte, kann sich

hat dem jetzt eben so plötzlich verschiedenen wir einen trefflichen Sänger verloren, denn in Leipzig, wo er seine Wirksamkeit in einer Woche die sehr mühsame »Rigoletto« gegeben werden. Eine andere glückliche Neubesetzung ist die der »Agathe« durch Frau *Emmy Herzog*. In der kurzen Zeit sang sie *Donna Donna* der viel Talent und viel Liebenswürdigkeit besitzt, aber stimmlich starken Empfindungen nicht Ausdruck zu geben vermag. Dahin gehört die recht gute »Carmen«, aber eine »Agathe« glaubt man ihr auch dann nicht, wenn sie sich bekanntem Haus unter einen hellen Farbton verlegt. Der jüngster Vertrag als Konzertsänger des Wagnervereins Leipzig »Abendlicher wie sehr sie hat, öffentlichen sucht vor Mangel an Gelegenheit, sie singt auch die Folgen einer leichtsinnigen Stimmbehandlung. Sie müssen aber das Konzertsaal in Barmen doch verstehen, wenn hätte der *Lohengrin* sie wenigen Stimmen dort sie dieselbe nicht so großen Aufsehen machen können. Ich verstehe es beglich, daß sie auch von dem »Carmen« einen bestimmenden Eindruck empfangen hatte.

Vor vier Tagen sangen Tenorsänger Mitglieder in den letzten Wochen der Werke Orchester. Klavier- und Gesangsschule in öffentlichen Konzerten vor und erwiesen dem Leipziger Publikum Ehre. Leider waren es nur persönliche Freunde, die den spendeten. Ein persönlicher Beweis fand bei Konzert des jungen Herrn mehr als ein richtiges Können. Sie hatten nur herausgesuchte Stücke ohne geringen Gehalt zu hören. Daher brauche ich ja auch den Namen nicht zu nennen.

Eine Flötistin gab am 8. Januar den ihren Hörern wirklich Freude machte, und sie bei besonderem Auftreten schon zu Vorzüglichen reifen. *Agnes Feldhaus* besitzt die noch sehr junge Dame, die hoffentlich nicht darauf angewiesen ist, sich mit der Flöte durchs Leben zu schlagen. Auch Frau *Anna Mehlig*, die berühmte Australierin, hörte wieder in einem Konzerte, in dem sie Flöte (1. M.) spielte. Wer auch an persönlichen Liedern, an einem vollendeten Triller und an einem Stammbaum gelegen ist, der hatte Gelegenheit in diesem Konzerte. Die Flöte brachte wieder mit der Gesangsstimme in der »Lucia« Arie konzertierte, machte das alles ebenso gut, zum Teil besser als die Violine. Und sie dann die »Dorf« einer Rubinstein ungemein Damit ist ja viele über Lieder – und stimmliche Verlangen an ganz deutsche Lieder sang (Du hast die Ruh, u. s. w.) da war das kaum so gut, wie es bei uns eine Singerin dieses Fach oft zu hören hat. Ja in der vorgeschrittenen stimmlichen Schule hört man nicht deutsche Lieder vortragen. In den letzten Wochen erlebt ich das leider wieder einmal an mehreren Beispielen.

Sophie Menter erschien nach langer Zeit wieder bei uns im Konzertsaale. Mit Leute Acht Konzert hörte sie auch fast dreimalhundert Zuhörer aus vor 10 Tagen, die nicht mehr und Wenigen sich nicht durchweg gelbst gibt *Franz Curtius* der wiederholt auftrat. *Leonard Hasler*. *Konrad Ansorge*. *Alfred Krasselt*. *Hans Pfeiffer* wurden die hervorgehobenen Pianisten der letzten Wochen, die, jeder in seiner Eigenart, Vorzügliches leisteten. Ein neuer Name ging am Klavier Konzertsaal nicht auf.

Im letzten Konzerte des Tonkünstler-Orchesters kam die Ouverture der Oper »Till Eulenspiegel« von *Reinecke* zur Aufführung. Ein derbes, groteskes, starkes Lustspiel, wenn auch. Die »Donna Diana«-Ouverture steht auch dieser mehreren jüngeren Schwester schlimm.

Wenig Musik gab es in der Chorwoche. Früher stand es besser mit den geistlichen Aufführungen in dieser Zeit. Aber es war das Wenige, was uns geboten wurde, ausgezeichnet. Zuerst die »Matthäus-Passion« der Singakademie unter Herrn *Prof. G. Schumanns* Leitung. Kleine Ausstellungen hätten bei dem fast durchgehends Hervorragenden, der Wiedergabe des größten aller Musikwerke nicht ins Gewicht. Von den Schattierungen, die prägt im Orchester wie im Chorsatz, meist mit bester Wirkung, angestrebt wird, möchte ich die der Chöre nicht gut heißen. Denn statt dramatischen Charakters und verlangen man gewisse Gleichmäßigkeit, die den Ausdruck der Innigkeit nicht zu mitteilen braucht. Endlich wurden für den Choral Lieder die Engagierten Kantoreimitglieder herangezogen, so daß der Choral »O Lamm Gottes, unschuldig« auch noch hier und eigenartig vom Chorsatz abhob. Eine zweite Probeaufführung war das 12. Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle unter *F. Wüllnerscher* Leitung. Die Ouverture zu Akademie zeigt hier wenig Weiterbildung im Herzen der Hörer. Dann mehr eine Novitäte in Dijon von Mozart für vier Streichinstrumente und Horn. Kochel 197. Ein angenehmes reizvolles Stück in alles unsere dem Mozart. Der Schluß eines jeden Teiles den ersten Satzteiles und von den schönsten humoristischen Streicherchören ausgezeichnet, so daß man sich in einen Park träumen kann, aus dessen Dunkelheit die Capriolensprünge des tanzenden Esels aufleuchten.

Dann kam Beethovens Instrumentalmesse. Herr Wüllnerscher ist in das Werk hineingesprochen. Als ist es hat zum erstenmale vollführt, was es etwas macht. Jetzt glaubt es fast auf voller Höhe. Ich verwahre mir an anderer Stelle eine genaue Ausführung, in der Wüllnerscher acht Tage vor Wagners Faust-Ouverture so herrlich herausbrachte. Und dann allerdings waren die Verwendungsfähigkeit klar. Für uns vorgestern, denen ich der Erinnerung an die berühmte Gewalt mit der *Richard Wagner* sie aufführen hat, die Seele noch heute erzittert. Ja, er durfte uns Lieder den Interpreten eine so vollendete Stütze werden. Der Tenor soll den Leben, dem er besser macht. Noch hat es besser gekonnt. Herr Wüllnerscher hat es doch mit Hilfe unserer vortrefflichen Kapelle recht gut gemacht. Der Operntenor griff sicher und fest an, und das Quartett *Herzog*, *Seidler-Winkler*, *Meyer*, *Hoffmann* bestand auch in dem leidenschaftlichen zweiten Finale-Quartette. Hervorragenden. Rud. Prege

Nachrichten. Am 7. April war die Erstaufführung der neuesten Oper »Der Wald« von *E. N.* Urach, des Tochter eines angesehenen Bankiers. Bei der Heimkehr aus dem Sprechsaal schrieb ich im Wagen das Epigramm in mein Notizbuch

Chor eine Szene
Liegt Gras.
In alle Dinge
Klingt gutes
Verbinden Musik
Die Eigen schwingt an »Walde«
Wenn nur, hätte
Schwingt »Walde, du stark.

Am 21. d. M. soll das Werk zum dritten- und letztenmale gegeben werden. E. P.

Dresden. Um dem Konzertsaal wiederum wirklich dasjenige die erhebende Weiheempfindung bereiten, daß in unserer Chorverhältnissen vor solcher, sagen wir gänzlicher Leere gekommen ist, daß man hoffen darf, es werde wirklich durch noch einmal etwas Ganzes und Großes hervorgerufen werden. Vorerst allerdings scheint es noch so, als wolle der Arbeiter-Gesangverein den Rang ablaufen. Mit anderen Worten die neue »Volks-Sing-Akademie« (Direktion *Johannes Reichert*) ist dem »Dresdner Chor-

[illegible] [illegible] [illegible] [

Hier spendete, in begeisterter Hingabe an die Lösung der schweren Aufgaben, das Beethoven-Konzertorchester jedem auch den besten Chorsänger wieder. Die ungewöhnlich gewaltige Kantate war von vollendetem Zuhören gefolgt in und dem besten Platz. Im weiteren Abonnementskonzert des Gewandhauses wurde u. a. das symphonische Charakterbild „Le der Kriegsmann für Orchester, Chor und Orgel von A. Koppel, Königsberg, zum erstenmale aufgeführt. Dieses Komponisten ist uns schon im Monat Mai im Repertoirekonzert der Kapelle in Karlsruhe und Leipzig aus der Symphonie-Konzerte in Stuttgart Kapelle Prüfer und einiger anderen Orchester.

In diesem Kammermusikabend (Klavier und Geige) brachte Fräulein Schumann Berlin eine neues Klavier Quartett zu Gehör. Das gewaltige, gehaltvolle Werk, dem aber weniger natürlich mit Talentart und dem „starken Können" empfohlen wurde. Hof-Konzertsänger Friedrich Wilhelm Meyer-Olden Schumann, Brahms, Wolf. An der Spitze des Programms stand Schubert's Quartett.

Im 4. Kammermusikabend des Musikvereins sangen Max Lauber, Max Pauer in Riga, Paul Juon, Berlin, die Pianoforte-Komponist zur Uraufführung. Pauer, der glänzende Wiedergabe seiner Kammermusik-Werke, vorgenommen Leitung und verfügt Anschlag, wurde der Jahre vor einem schönen Erfolg. Das selbst die und klangvolle Werk verdient die weitere Verbreitung durch Verlag und Druck. Lauber, der Herausgeber seiner Oberösterreicher Duett, interessanten Poesie. Er hat schon sehr lange an seinen dreisätzigen stimmungsvollen Werke zu Dichtung gleichnamigen Poesie. Die Weberschen „drei lyrischen Lieder" hier eine voll kommener Ergänzung und Abrundung. Das Schaffen des Abends leitete gute, wenngleich Kompositionen, Fräulein Elisabeth Lauber von Schubert, Rubinstein, Taubert, Bruch und Lange die schwere Aufgabe, in diesen Vortragsräumen und ungewohnten Umgebungen und ungewohnt auch die ungeteilte Aufmerksamkeit eines guten ernsten Publikums. Professor Lauberhorst, Herr Hofmusikus Meyer hatte den alten Charakterstil bei Ihr Konzerte und Konzert (Op. 29) von Spohr gewählt und trug denselben vom Komponisten selbst begleitet, mit edlem schönem Ton und vollendeter Technik in sehr wirksam gesteigerten Weise vor. Lebhafter Beifall und Hervorruf lohnten den ausübenden Künstler. Im 3. Abonnement-Konzert der Musikvereinskapelle d. J. Mitte spielte M. Reiter das Konzert A-moll von Beethoven und der Konzertmeister Hr. Hans Wessely aus Prag Fr. Meyer sang Lieder von Weber, Brahms und Schubert. Der Vortrag war ein vollendeter, ganz vortrefflicher. Leistungen waren die beiden Solisten des Abends mit Ehre eingelegt. Das Orchester unter Leitung Kapellmeisters Hagen spielte die „Prometheus-Ouvertüre" die zweite Peer Gynt-Suite von Grieg und den „Symphonischen Festmarsch" von C. Müller-Hartung.

In Leipzig gab am talentvollen Improvisator Jos. Marx (Wien) einen Abend. Dieses vom übrigen Künstler in einem eigenen Konzerte. Kapelle Jahren) mit seinen phantasievollen Werken. Der Musiker Karl Heinrich (Berlin). Dieser Abend Meister zeigt den Komponisten in seinem Lieblingsgebiet, im Chorsatz, wobei er eine stattliche an deutschen Namen zu nennen vermochte. Eine neue Komposition, ein begeistert gefeiertes Thema und somit war starke Klangwirkung, ebenso dem Tonsatze wie durch sein. Das Schluß des Instrumentalen Abends bildete der Instrumentalsatz aus der Bläsersuiten und Orchesterwerke von der Opus 4. Wind. Der in diesem stürmen ernstlichen Tonbild Meister Mozart Hörer weiter eingeweiht durch auf die Zuhörer, die sich wirklich daran ergötzen. Diese Gedanken aus e. regierung gestalteten Thüringer Tonsetzer stehe nicht nur auf sehr hohem Niveau, — wenn vereinte und gefeierte es sich in den Bläsern.

Der Verein der hiesigen Musiker Hofkapellist A. W. feierte seinen 75. Geburtstag unter warmen Teilnahme seiner vielen ehemaligen Schüler und früheren Freunde und Verehrer, auch vor Ihm hat unsere Glückwünsche ab. K.

Dresden, den 1. April gab Prof. H. Florio an Abend einige geistliche Kompositionen in der Kreuzkirche an Kreuzor, in dem er Kompositionen des Kreuzorganist und Vortrag brachte. Vom Kreuz wurde der Leitung von dem Namen Adler Orgel, Chöre, Klavier angenommen.

Dresden. Im letzten Konzerte in der Kreuzkirche Kreuz und von vier Solisten unter Leitung des Pfarrer Kreuzorganist unsere Stadt. Von allen Chören hatten Motette Worte von Johannes Pfarrer aber auch Worte Hände, Mendelssohn Bartholdy u. a. Solisten sehr angenehm. Herausragende Leistung von Damen Fräulein Lauterer Fräulein Caroline Müller-Hartung u. a. Instrumentalen in der ersten Zeit den verhinderten Kreuzorganist der schon sehr tüchtig wurde.

Zittau. Im Zittauer Musikverein brachte Max Reinecke Hänsel und Gretel in Anlehnung an Humperdinck Dichtung in einer sehr wirkungsvollen Aufführung. Unter den Solisten ragte Frau Meyer-Lauer als Prinzipal Gretel durch ihr glänzendes Spiel und Gesang. Die neue Bühnenmusik wirkte in schöner Weise Ausstattung und Bilder. Instrumentalen bei Herr Direktor die Leitung des Zittauer Orchesters. Der Abend war für Max Reinecke ein Ehren- und Freudenfest.

Plauen. Der vor zwei Jahren hier unter der Leitung des Musikdirektor A. Hennig gegründete Gemischte Chor hatte sich nach der bekannte Mitwirkender Konzertsänger in Dresden zu einem Konzert (3. Abonnement-Konzert) verbunden. Dieses war vom Publikum sehr gut besucht und die vor Aufführung und wurde bei schöner Durchführung und klangvoller Abstufung in allen Teilen die gut zusammenhaltenden Schwierigkeiten der modernen Musik recht gut Bedeutung kam in dem Konzert.

Schweidnitz. Herr Kantor Hahn hatte in seinem Chorverein Kantate von Bach und Motette von Eduard Grell zur Aufführung gebracht. Der Chorverein bestehend aus den Mitgliedern des Lehrergesangvereins. Die Kantate von Bach wurde von Herrn Kantor Hahn mit Orgelbegleitung, die Motette von Grell a cappella vorgetragen. Beide Chöre, wie die Solisten, Herr Kantor Hahn und Frau Hahn, Herr Kantor Hahn, Herr Kantor Hahn, Herr Kantor

Besprechungen.

Harmonik.

Es ist ein hübsches Gedenken von der rührigen Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig gewesen, hervorragende Werke, die einen großen Apparat zu ihrer Aufführung in Orchesterbesetzung erfordern, in einem Arrangement herauszugeben, das schon mit geringen Hilfsmitteln zur Aufführung tauglich, die edlen großen künstlerischen Werte transparenten läßt, als Orchesterwerke im Klavierauszug.

Der Bestimmung ist für Werke rein kirchlichen Charakters Orgel und Streichquartett für in Kirche und Konzertsaal aufführbare Werke Orgel oder Harmonium und Streichquartett, für weltliche Gesangswerke Harmonium Streichquartett und Flöte. Andere Blas- und auch Schlaginstrumente können nach Belieben hinzugefügt werden nach den Orgelstimmen. Es sind bisher folgende Arrangements von Bach Jo. S. Kantate Ein feste Burg, Händel Halleluja a. d. Messias, Haydn Chor aus der Schöpfung Die Himmel erzählen, Mendelssohn Der 42. Psalm, Mendelssohn O. welch ein Tiefe (Psalm, Schumann Adventlied, Tor Ehre sei Gott (Trauermarsch, Mendelssohn Der 95. Psalm, Bach, Kantate Bleib bei uns, Thiel Trauermarsch (Trauerakkord) Kirchenchöre, welche zu großen Orchester zur Begleitung ihrer Chöre nicht zusammen können, werden in einfachen Arrangement greifen.

Noch größer ist die Zahl der Orchesterwerke, welche in der Bearbeitung für Harmonium, Kleines Streichquartett und Flöte oder für Klavier Streichquartett und Flöte in gleichem Verlage vorliegen. 8 Symphonien von Beethoven, 4 Symphonien von Haydn, Adelaidesymphonie von Mendelssohn 4 Mozartsätze 1 Schubertsätze, eine Schumannsche Ouvertüre Symphonie Ouvertüren von Beethoven, Cherubini Lodoiska, Gluck, Kreutzer Mendelssohn Mozart, Rossini, Schubert Wagner Weber kleinere Orchesterwerke (Trauermarsch aus Tannhäuser Tod Marsch aus den Ruinen von Athen Serenade (Tag Marsch Berlin (Krönung) Ouvertüren (Ouvertüre zum Barbier von Sevilla Kretschmer Lustig Mendelssohn, Rossini Scherzenka, Schubert Wagner (Einleitung zum 3. Akt und Brautchor aus Lohengrin und anderen. Die neuesten Publikationen sind Kreutzer Ouvertüre zum Nachtlager Rossini Wilhelm Tell Schubert Lodoiska Rosamunde aus der Violinsonate No. 3.

Der Harmonium-Literatur hat sich Peter Knappens Normal-Harmonium I. Theorie mit systematischem Registerverzeichnis eine wertvolle Bereicherung erhalten. Vom *Karl Klingler* wurden bearbeitet

Beethoven Largo aus Sonate Es dur Op. 7
„ Larghetto aus der II. Symphonie
„ Largo aus der Sonate Op. 2. No. 2.
Mozart Agnus Dei und Sanctus aus dem Requiem.

Zum Teil Originalkompositionen von *Karl Klingler* (Münchner Donnerstag, Schwesterlied, Ostermünchner Tanz, Traum, Aus der Zeit Friedrichs des Großen) reihen sich würdig den Bearbeitungen an. Zu beziehen sind die Werke durch die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Werke für Orgel.

Ausgewählte Orgelsonaten älterer Meister. Durchgesehen und herausgegeben von Otto *Schwalb* Dresden. 3 Hefte à 2 M. Verlag von Schwalbe, Berlin.

Der städtische Musikdirektor Otto Schwalb hat hier der Orgel drei bedeutsame sakrale Meister aus Vergessenheit gerettet. *Heinrich Scheidemann* der Vater der deutschen Musik (1604 bis 1663) ist vertreten durch zwei Toccaten, die aber weniger überzeugen können mit dem geringen harmonischen Material zu kämpfen und interessanten Figurengängen enthalten und an geringeren technischen Ansprüchen eigene rechtfertigen Harmonieverschiebungen erfreuen und sogar vor dem Fortschritt Dur bei Septime zu nach Es dur mit Septime d nicht zurückschreckt, ferner durch 3 Fugen mit sehr charakteristischen Themen und klarer Durchführung. Leider sind wenig Kompositionen *Scheidemanns* auf uns gekommen, weil der Meister seinen Hauptwerken das St. Jakobsklavier zu Prag 1734 durch Brand zerstört wurde. Mehr enthält der *Scheidemann* Zeitgenossen *Christian Scheidemann*, *Johann Zach* und *Joseph Seyger*. Zach prächtige Präludien in D dur und C moll, beide spielbar, und seine Fugen sind für damalige Zeit aufallend reicher Chromatik und Reichhaltigkeit der Form. Nicht minder bedeutsam erscheint uns *Joseph Seyger* der in 4 Präludien, einer Phantasie, einer Toccata mit Fuge in D dur und zwei Fugen in G moll und F moll eine ganz besondere Persönlichkeit zeigt. Manchmal Orgelkompositionen sind leider bis unerträglich und haben dadurch uns so mehr Anrecht auf unsere Beachtung.

Werke für Klavier.

Mozart, J. M., Ausgewählte Werke für Piano. Durchgesehen von *Franz Berber*. Leipzig, Breitkopf.

In 2 starken Bänden bietet hier *Franz Berber* Werke von dem ehemaligen Wiener Hofkapellmeister *Johann Nepomuk Hummel* (1778–1837), die er für wenig bekannt, der Nachwelt in neuen Ausgaben überliefert zu werden.

Leider gibt der Herausgeber nicht an, worauf sich seine Bearbeitung erstreckt. Abgesehen von den Konzerten, die er für Klavier allein bearbeitete, scheint er sich im wesentlichen nur auf den Vergleich einer Handvoll von einer älteren Ausgabe beschränkt zu haben, und tatsächlich hat er hier den springenden Punkt gefunden, sowohl es sich um die technisch-konstruktive Bedeutung einer Bearbeitung handelt, denn die elegante Stil und neuere graziöse Figuren hatte man vermißliche Schonung. Nach der vom musikalischen Gehalt bevorzugten sind alle Werke *Hummels* recht mehr – interessant ist zum Anhalt vor handen, die auch heute noch Dienst im Konzertsaal macht. Der Herausgeber hat die Werke in 5 Abteilungen erscheinen lassen. Die 1. Abteilung (in Band zu 3,50 M) enthält 5 Sonaten, die zweite (2 Bände zu 3 M und 3,50 M) enthält Konzerte, Phantasien, Etuden, die dritte Variationen (1 Band zu 3 M., die vierte 2 Bände zu 2,50 M. und 3,50 M) 5 Konzerte, die fünfte (1 Band zu 3 M) 5 Orgelwerke in 4 Händen.

Theoretische Werke.

Lehn, Katechismus der Kompositionslehre. 7. Auflage von *Richard Hofmann*. Leipzig, Weber. Preis 3,50 M.

Die neue Auflage hat wieder die gewissenhafte Bearbeitung des Verfassers zu teile einer vervollständigten, in allen seinen Abteilungen gefunden hat, in die Reihe eingereiht. Dadurch ist das Werk ein Bedürfnis brauchbarer geworden. Die Ausführungen des Buches sind hier und verhältnismäßig leicht verständlich. Wer auf das unentbehrliche Bedürfnis aus diesem oder jenem Grunde verzichten sollte, möge sich das Werkchen anschaffen, das übrigens auch für jeden übrigen Musiker ein guter Nachschlagebuch ist.

Gutmann, O. Die Gymnastik der Stimme. 6. Auflage. Mit 24 Textabbildungen. Leipzig, Weber. Preis 3,50 M.

Nicht nur Sänger, sondern auch Redner, Geistliche, Lehrer, Offiziere sollten über Sing- und Sprechübungen einer verständigen Gymnastik unterrichtet. Vorschläge die zum Ziele führen, sie in dem vorliegenden Büchlein. Dasselbe ist für den Selbstunterricht geeignet. Man wird je leicht jeder Sänger wissen, daß für seine Kunst eine schulgerechte Anwendung sehr geeignet aber es ebenso dem Lehrer unterstützen. So wird das empfehlenswerte Buch gute Dienste thun, sowohl es seine Anführungen am physiologischen Lernen kennen lehrt und sich möglichst kurzverständlicher Ausdrucksweise befleißigt. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

VI. Jahrgang. 1902.

No. 6.
Ausgegeben am 1. Juni 1902

Monatlich erscheint:
1 Heft von 16 Seiten Text mit 3 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung, Postanstalt
pro Nr. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks. Von Dr. Otto Klauwell. — Kurzgefasste Darstellung der Fugirten bei Orgelchoral und modernem Konzertvortrag für Chor, Soli und Orchester. Von Prof. Emil Krause (Hamburg). — Unser musikalisches Empfinden. Von Wilhelm Hevesi. — Litteratur: Berliner über die Leiden und Freuden eines Komponisten, der seine Werke selbst zur Aufführung bringt. — Zur Erinnerung Agricolas. — Musikalische Rundschau: Berichte aus Berlin, Coblenz, Dresden, München; kleine Nachrichten, Besprechungen, Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks.

Von Dr. Otto Klauwell.

Im Haushalte der kompositionstechnischen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel giebt es einen Ton, dessen ganz besonders wohlthuende, durch seine Stellung und seine harmonische Bedeutung bedingte Wirkung gegen den Schluss der meisten Tonstücke hin wohl jeder Hörer schon an sich empfunden hat, ohne vielleicht aber der Ursache dieses Wohlgefühls eine nähere Beachtung zu schenken. Ich meine die kleine Septime der Tonika oder, um den Ton gleich in seiner harmonischen Bedeutung zu dieser zu kennzeichnen, die Dominantseptime ihrer Unterdominante. Wer hätte nicht schon beim Anhören der Berceuse von Chopin — nach meinem Dafürhalten des prägnantesten und schönsten aller der zahllosen hierhergehörigen Beispiele — die Schönheit des Momentes ausgekostet, wenn, nachdem sich das Stück 54 Takte hindurch, auf dem Orgelpunkte von Des, von der Tonika zur Dominante und von dieser wieder zur Tonika hin und her geschaukelt hat, mit dem 55. Takte der zum erstenmale angeschlagene Ton Ces wie erquickender Balsam an das Ohr des Hörers dringt, in wunderbar milder Weise sein so lange hingehaltenes Sehnen mit einemmale lösend und beschwichtigend. Wenn es auch keinem Zweifel unterliegt, dass die geschilderte Wirkung dieses Tones in dem genannten Stücke wesentlich mit darauf zurückzuführen ist, dass er, abgesehen von einigen ganz flüchtigen Durchgängen, bis dahin vom Komponisten überhaupt geflissentlich vermieden worden ist, so ist er doch auch in allen anderen hierhergehörigen Stücken von einer ähnlichen, je nach den Verhältnissen mehr oder weniger starken Wirkung in dem angegebenen Sinne begleitet. Der leicht erweisliche Grund dieser Erscheinung ergiebt sich aus folgenden kurzen Betrachtungen.

Soll das Bild einer bestimmten Tonart lückenlos im Bewusstsein des Hörers hervorgerufen werden, so bedarf es hierzu, als einzig ausreichenden Mittels, des Erklingenlassens sämtlicher Töne der zugehörigen Tonleiter. Nur der auf diesem Wege zu stande kommende Eindruck wird sich als unzweideutig und vollständig erweisen, während das Fehlen einzelner Töne, ja unter Umständen auch nur eines einzigen derselben, Unsicherheiten, ja Missdeutungen der Auffassung zur Folge haben muss. Dieses Erklingenlassen sämtlicher leitereigenen Töne erreicht man am einfachsten und sichersten durch das Anschlagen der drei Hauptdreiklänge der Tonart, der Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe, mit denen zugleich der harmonische Gehalt der Tonart erschöpfend umschrieben wird. Dass diese Akkorde sich daher für die Schlussbildung am geeignetsten zeigen, wo es sich darum handelt, nach den mancherlei modulatorischen Abschweifungen, die die Entwickelung eines längeren

Tonstufe bedingte wieder endgültig in die Grundtonart zurückzuführen. Liegt auf der Hand. Die Reihenfolge, in der die Akkorde zum Zwecke der Schlußbildung aufeinander folgen, ergibt sich von selbst. Als letzter muß naturgemäß der tonische Dreiklang I gehört werden, als vorletzter der Dominantdreiklang V, da er in seiner Lage den Leitton enthält, dessen Bestimmung es ja ist, in der Tonika konkretisiert zu werden. Als drittletzter demnach der Unterdominantdreiklang IV. Die auf diese Weise zu stande gekommene, in der Regel durch den normalen Dreiklang eingeleitete Akkordfolge I IV V I hat sich daher unter der Bezeichnung Kadenz als die Form des Schlusses der überwiegenden Zahl aller Tonstücke herausgebildet. Dadurch daß häufig zum metrischen Gefühle, resultierte die Dreiklänge IV und V nachmals der tonische Dreiklang in seiner ersten Umkehrung als Quartsextakkord empfunden wird, erfordert die Kadenz keine wesentliche Änderung ihres angegebenen Gehalt. Wohl sind noch andere gleichfalls den Zweck einer befriedigenden Kadenzierung erfüllende Akkordfolgen denkbar und gebräuchlich, z. B. I II V I, I III V I, I V I V I oder unter I VI IV II V I, wo auch der charakteristischen Töne der übergreifenden Tonsysteme häufig zu den Kadenzierungen mit herangezogen werden können, und die zuerst genannte Form, als die zugleich natürlichste, kürzeste und am vollkommensten befriedigende angesprochen werden müssen. Es ist bekannt, daß die Unmöglichkeit, der Mehrzahl der alten Kirchentöne in der angegebenen Weise harmonisch zu lösen, zu ihrer Umwandlung in den heutigen Dur und Moll geführt hat.

Am Schlusse ausgedehnterer Stücke nimmt gewöhnlich auch die Kadenz eine breitere Gestalt an, indem jede ihrer Harmonien nach über mehrere Taktteile ja unter Umständen über ganze Takte ausgedehnt wird. Damit nun diese Taktreihe gleich bei ihrem Beginn in ihrer kadenzierenden Kraft erkannt werde, bedarf zugleich die IV Stufe in ihrer Bedeutung als Dominantparallele einer nachdrücklicheren Einführung, wie sie wenig durch das vorher gehende Auftreten ihrer Dominantseptime vollständig erreicht werden kann. Dieser Ton (Subsemitonium) a ist der, dem H genannt daher durch die an dieser Stelle ihm zugewiesene wichtige Bestimmung dem Grundtone des Tonstücks gegenüber eine Intensität der Bedeutung, der rein über seine Wirkung an sich weit hinausgehende Stärke des Eindrucks auf das Ohr notwendig entsprechen muß. Er bezeichnet nämlich den Punkt, wo das bisher in schwacher Entwickelung begriffene Stück sich gewissermaßen auf sich selbst besinnt, wo es weiß, daß alles Leben, aller Bewegung ein Ziel gesetzt ist, er bedeutet den Anfang vom Ende. Aber nicht in dem gewöhnlichen Sinne der Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern das Kunstwerk wird durch den Schluß nicht vernichtet, sondern in dem der Irrungen und Verwirrungen bewußt, das endliche Angelangtsein am Ziele. Die ästhetische Bedeutung einer gedehnten, instrumentalen Tonschöpfung z. B. einer Sonate oder einer Symphonie kann ja wegen der Unzulänglichkeit der Sprache, die wesentlich feinen und vielfältigen Beziehungen der musikalischen Ausdrucksmittel entsprechend wiederzugeben nur sehr mangelhaft und unvollkommen in Begriffe gefaßt werden. Es wird sich daher immer nur um mehr oder weniger zutreffende Vergleiche handeln, durch die für das Verständnis des eigentlichen musikalischen Gegenstandes meist nur wenig gewonnen wird. Immerhin wird aber in derartigen Vergleichen auch unserem Ton eine entsprechende Rolle zugeteilt werden können, die seine Bedeutung zu erhellen und seine eigentliche Wirkung näher zu veranschaulichen geeignet ist. So möchte wohl jemand in einem längeren Instrumentalsatze das Bild einer Wanderung seiner Seele verflicht der ganzen Lebensreise erkennen, mit allen ihren Freuden und Leiden, ihren Höhen und Tiefen, ihren Verwicklungen und Entwicklungen, ihren Begegnungen und Hemmnissen, in einem anderen vielleicht das besondere Bild einer Seefahrt mit ihren Wechseln von Stürmen und glatter See, Nebel und heiterem Himmel, wieder ein anderer scheint dem ernsten Kampf, in symbolischer, wie Auseinandersetzung feindlicher Elemente, unter wechselnder Entscheidung aller heranziehenden Kräfte oder einem dahinbrausenden Sturm, in dessen endgültiger Ausrichtung die erschöpfende Anstrengung der naturalistischen geistigen Kampfesmittel erst recht zum Gefühl wird. Für alle diese und ähnliche Auffassungen wird unser Ton doch übereinstimmend charakterisieren als das Symbol endigenden Strebens, sich besonder Spannung. Dem Wanderer winkt nun ihm die Rast in der Herberge oder die Ruhe in der endlich wieder erreichten Heimat, aber ringen bei der Lebensreise mit dem Verlauf der so lange ersehnte Hafen dem Kämpfenden der Friede, das gewiß Verwendbare der Vergleich. Überall wo man unter derartigen Charakter den Bedingungen Beobachtungen, Verallgemeinerungen der vom unseren Ton nicht zu trennen ist und mit dem er nun als ein unterscheidendes erscheinen, das Gemüt des Hörers zu über- zu erschüttern zu ergreifen und zu erfüllen weiß. In höheren gesteigerten Erhebungen und Erregungen erzeugenden Stellen beschränkt sich die Bedeutung des Tones endlich auf die Ankündigung des nahenden Schlusses. Es ist nun ein überall heranziehbares Bild, den besonderen verschiedenen Charakter dieses Tones zu gebrauchen, als wenn er guter Freund, der uns mit seinem Besuche erfreut und in angenehmer Weise unterhalten hat, wieder nach Hut und Stock greift, um sich zum Aufbruch zu rüsten. Aber Worte sind genug

gewechselt. Könnte man nicht unpassend in diesem Falle unseren Ton übersetzen (wie er in gewissen anderen, nicht ungewöhnlichen Fällen mit Beziehung auf die Komponisten oder deren Wiedergabe auch wohl einmal die Deutung zulassen dürfte: Doch nun genug des »grausamen Spiels«!)

Daß die Art der Einführung des Tones mit dem allgemeinen Charakter des ganzen Stückes in Zusammenhang stehen müsse, dürfte ohne weiteres klar sein. So erforderte die eingangs erwähnte Berceuse Chopins seinen zarten Dämmerungscharakter entsprechend ein äußerst weiches Eintreten des kreisenden Tones Ces, der nun aber drei und einen halben Takt hindurch den Hörer in seine sanften Fesseln bannt, um ihn erst dann über den tonischen Quartsextakkord und den Dominantseptimenakkord den Weg in die Tonika zurückfinden zu lassen. Ähnlich verhält es sich in der rührenden Schlußepisode des Trauermarsches der Eroica, wo nach einem Trugschluß auf As, mit dem pp. Eintritt des Tones Ges (in den 1. Violinen) der harte Schmerz wie durch einen Sonnenstrahl erwärmt in milde Wehmut zu verfließen scheint, um freilich mit der sogleich wieder erfolgenden Rückkehr nach dem düsteren C moll der tragischen Stimmung bis zum Schlusse wieder das Feld zu überlassen. Auch das berühmte Es moll Präludium aus dem ersten Teile des Wohltemperierten Klaviers verdient in diesem Zusammenhange genannt zu werden. Ganz entgegengesetzt wegen die Verhältnisse beispielsweise im Finale der 7. Symphonie Beethovens, wo, zweimal, nach einer auf der Dominante als Orgelpunkt aufgebauten Steigerung das plötzlich von sämtlichen Bläsern (mit Ausnahme der Hörner) fff intonierte G eine erschütternde Wirkung hervorbringt. Hier galt es, der bacchantischen, alle Grenzen zu überschreiten drohenden Lust gewissermaßen auf gewaltsamem Wege plötzlich Einhalt zu gebieten, wozu sich unser Ton, in dynamisch entsprechend gesteigerter Verwendung allein mächtig genug erwies.

Die Mehrzahl aller Fälle liegt natürlich zwischen diesen beiden Extremen, und es bedarf kaum einer weiteren Häufung von Beispielen, da sie schon dem flüchtig Suchenden auf Schritt und Tritt in jeder gewünschten Zahl und Art entgegentreten. Nur darauf möchte noch hingewiesen werden, daß die mit dem Auftreten unseres Tones sich vollziehende Modulation nach der Unterdominante auch manchmal eines Tonstückes am Schlusse kleinerer Satzteile, von einer ähnlichen Wirkung wie gegen den Schluß des Ganzen hin begleitet ist. Das durch das Nachlassen der Spannung hervorgerufene Wohlgefühl im Hörer erreicht freilich hier nicht annähernd dieselbe Stärke und Intensität, wie am Schlusse, und um so weniger je kleiner der Bruchteil des Ganzen ist, auf welchen die Lösung der Spannung bezogen werden muß. Ein ganz besonderes ästhetisches Interesse bieten dagegen die Stücke, die sogleich mit einer Wendung in die Unterdominante beginnen, wie z. B. die Sonate Op. 28 von Beethoven. Die friedlich-idyllische Ruhe, die aus diesem Hauptthema so unverkennbar zu uns spricht und die den der Sonate (nicht vom Komponisten) gegebenen Beinamen Pastorale sehr zutreffend mit begründet, ist wesentlich auf jene harmonische Wendung zurückzuführen. Es wird hier — so müssen wir uns nach dem vorher Gesagten den Sinn jener Wendung deuten — ein seelischer Zustand symbolisiert, der sich sozusagen des Strebens von vornherein begiebt, unserem mit Ziel bereits als erreicht von uns empfunden werden soll. Wie angemessen und zuverlässig sich unser Ausdrucksmittel im Dienste höherer Kunstzwecke erweist, das ersehe man aus seiner Verwendung zu Anfang des Deutschen Requiems von Joh. Brahms, wo jener selige, über den Begrenztheiten des Lebens erhabene Zustand wunschloser Ruhe hauptsächlich mit seiner Hülfe eine so unvergleichlich ergreifende Darstellung erfahren hat.

Wenn es ein ästhetisches Gebot genannt werden muß, daß die Wirkungen eines Kunstwerks nicht hinter den aufgewandten Mitteln zurückbleiben sollen, so ist unser Kunstmittel in der bevorzugten Lage, von einer Wirkung begleitet zu sein, deren eindringliche Größe zu seiner eigenen Unscheinbarkeit in keinem Verhältnis steht.

Kurzgefaßte Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester.

Von Prof. Emil Krause (Hamburg).

III.

Der Verfall des Oratoriums und das moderne Konzertstück.

(Schluß.)

Von den neueren Oratorien ist *Kiels* 1871—72 geschriebener »Christus« eins der hervorragendsten. Die Leidensgeschichte mit der Auferstehung bildet den Hauptinhalt des Textes. Kiel hat dem Einzug in Jerusalem gleichsam als dem Sieg der christlich religiösen Idee der Leidensgeschichte gegenübergestellt. Die erste der drei Abteilungen, in die das Oratorium zerfällt, enthält Christi Einzug in Jerusalem und Christi Abendmahl mit seinen Jüngern, die zweite Christi Verleugnung durch Petrus, Christum vor dem Hohenpriester und Christum vor Pilatus, die dritte Abteilung bringt Christi Auferstehung

Als Text hat der Komponist fast ausschließlich Bibelworte sowohl aus dem alten wie neuen Testament, dem Dichterwort vorgezogen und dadurch dem Werke jedenfalls seinen Charakter aufs Ausgeprägteste bewahrt. Die handelnden Personen sind außer dem Heiland ein Engel die Jünger Petrus, Thomas und Judas der Verräter ferner die beiden Marien Pilatus, der Hohepriester die beiden Liebhaber ein Pharisäer ein Knecht und eine Magd. Chöre der Jünger Priester und Juden. Zwischen der geschichtlichen Handlung sind einzelne Chöre und Solosätze reflektierenden oder betrachtenden Inhalts eingestreut. Der Eindruck der Komposition ist ein gewaltiger. Karl hat hier durch seine unablässigen Studien der alten Meister und gestützt auf seine sich der religiösen Innigkeit besonders zuneigenden Begabung ein Werk geschaffen das sich weit über die meisten Schöpfungen der letzteren erhebt. Fast auch in seinem »Christus« das Hauptgewicht auf die Chöre so bieten doch ebenfalls die Sologesänge außerordentlich viel Schönes und Erhebendes. Vergegenwärtigt man sich die große Aufgabe den Christus vielstimmig selbständig auftretend in Töne zu bringen so muß man um so mehr erstaunen über die vornehme, religiös gehaltene Weise in der diese gewaltige Problem gelöst wurde. Freilich wird man in den Rezitativen nicht selten an Bach erinnert gegangen, was ebenso zu beanstanden ist wie anderseits die Lisztsche Manier durch Sucht nach Originalität und effekthaschen Äußerlichkeiten der großen Menge imponieren zu wollen.

Wie Liszts Christus ist auch *Tinels* »Franziskus« vom speziell modern katholischen Gesichtspunkte aus zu betrachten. Der flämische Tonsetzer Tinel (geb. 1854 zu Sinai Belgien) ein Schüler von Gevaert und Kufferath erhielt 1877 beim Wettbewerb um den Rom Preis mit einer Kantate den ersten Preis. Nachdem verschiedene Orgel- Kammer- und Liedwerke die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt hatten, begann die eigentliche Individualität des stets aufstrebenden Komponisten, welche sich der kirchlichen Musik mehr und mehr zugeneigt hatte zum entschiedensten Durchbruch zu gelangen und zwar geschah dies zuerst in dem Oratorium »Franziskus« das seit einigen Jahren fast allen Konzertinstitute gewonnen ist. »Franziskus« wurde zuerst in Mecheln wo Tinel seit 1879 lebt, zu Gehör gebracht und erschien in vielen anderen Städten, überall mit großem Erfolg. Der Inhalt des dem »Franziskus« zu Grunde liegenden flämischen Gedichtes von Ludwig de Koninck »Assisi« von Elisabeth Allerdings Thym ist die Berufung des Apostolat und der Tod des heil. Franziskus von Assisi. Das umfangreiche Oratorium ist ein Werk voll dramatischen Lebens, es bringt in drei Teilen auf Grund der entsprechenden Dichtung eine prägnante Charakteristik des Heiligen und spricht sich sowohl mit allen Mitteln der modernen Kunst wie auch nach den Gesetzen einer gediegenen polyphonen Stimmführung aus. Seiner religiösen Anschauung entsprechend, konnte Tinel den Heiligen nicht nach Art der alttestamentlichen Propheten behandeln es mußte daher vielmehr eine katholische Auffassung in den Vordergrund treten die sich in der Musik trefflich ausspricht und gerade dies ist es was jeden unbefangenen Beurteiler packt. Tinels zweites großes oratorisches Werk »Golgotha« Musikdrama in drei Aufzügen dürfte obwohl für die Bühne bestimmt, als oratorisches Konzertwerk hier erwähnt werden. Der ersten Brüsseler Aufführung 1896 sind weitere Aufführungen gefolgt. Wo alle fanden allgemeine Bestimmung. Das mangelnde scharfe Umreißen der in Handlung verlaufen in Deutschland fast gänzlich ungewohnten Dialektik (»Golgotha« ist Verherrlichung statt wie der Dichterin Hinda Kan deutsche Übersetzung von Elisabeth Allerdings Thym in ausgedehnter für den Konzertsaal bestimmt Weise bearbeitet, so daß der Komponist auch hier weder reiche Gelegenheit hatte seine ruhmvoll erprobte Begabung zu verwerten. Der tonkünstlerische Inhalt gipfelt in der großartig komponierten Schlußszene der Verherrlichung Gottes. Die Erfindung der musikalischen Linien erscheint hier fast noch bedeutsamer als in »Franziskus«.

Unter den neueren und neuesten Vertretern des Oratoriums sind vornehmlich anzuführen *Moritz Blumner* (1813–1892), *Carl Adolf Loewe* (geb. 1815), die Engländer *John Francis Barnett* geb. 1838) und *Arthur Sullivan* (geb. 1842), *Heinrich Herzogenberg* (1843–1900), *Max Zenger* (geb. 1837), *Ignaz Kleinhardt* (geb. 1844), der Schweizer *Le Hegar* (geb. 1841) und *Carl Reinecke* (geb. 1824). Diese Werke, die den verschiedensten Richtungen angehören, einzeln durchzugehen, führt zu weit. Die hervorragendsten Oratorien Blumners »Der Fall Jerusalems« (1874), Herzogenbergs »Die Geburt Christi« (Op. 90), *Zengers* »Kain« (1880–1883) und namentlich Kleinhardts »Die Zerstörung Jerusalems« wie ferner das Passions-Oratorium von Carl Reinecke haben sich großer Verbreitung zu erfreuen. Kaum ein neueres Oratorium der Neuzeit hat so viele Aufführungen zu verzeichnen, als das genannte dramatische weltliche Oratorium von Kleinhardt. Weniger von sich reden macht sein neuestes Werk »Judith«, das allerdings seit seinem Erscheinen (1901) schon recht oft zu Gehör kam. Die künstlerische Wirkung des Passions-Oratoriums von Carl Reinecke ist tiefgehend und nachhaltig, denn der Komponist verfügt nicht nur über edelster und natürlichster Ausdrucksmittel, die er sich beim Studium der alten Meister angeeignet hat. Reinecke weiß sein reichbegabtes Können auf die Stimmung zu heben, die der Stoff und Charakter des Werkes erfordern. Von ausländischen Oratorienkomponisten seien noch genannt *H. Nicolai* (1819–1849), nicht zu verwechseln mit dem Opernkomponisten Otto Nicolai, in seinem bemerkenswerten Oratorium »Hiskias«, der viel besprochene *Perosi* (geb. 1872) und vor allem der in Deutschland gänzlich unbekannte *Peter Benoit* (geb. 1834), eine ebenso kraftvolle wie geniale Künstlererscheinung und Persönlichkeit. In diesen modernen Ringen und Streben darauf bedachte »Oratorien« mit großem Mitwirken zu erschaffen ist niederländischer Nationalkomponist, dessen reiche Ansprüche wendet sich in erster Beziehung an die eigenen Landsleute, und so sind seine großen mehrchörigen Werke, unter denen sich die Oratorien »Luther« (1866), »Die Scheldes«, »Drama Christi«, »Te Deum« und »Requiem« (beide 1863) befinden, Meisterwerke, Meister sie auszeichnen so eng mit dem Denken und Empfinden seiner Nation verwachsen, daß sie den eigenen Ehrengenossen haben. In Deutschland sind *Benoits* Werke kaum bekannt, sie verdienen es vom internationalen Gesichtspunkte aus bei uns und auch in anderen Ländern berücksichtigt zu werden.

Die Entstehung des modernen Konzertwerkes für Soli, Chor und Orchester, dem sich die Schlußbetrachtungen zuwenden, ist vom weltlichen Oratorium und der Kantate abzuleiten. Chorwerke höherer Anschauung weltlichen Inhalts, für das Konzert berechnet, außer den vielen Kantaten u. a. m. wurden bereits von *Haydn* (»Die Saison«), *Beethoven* (»Meeresstille«), *Schubert* (»Miriams Siegesgesang«, Original mit Klavier), *Zumsteg* (1760–1802), *Löwe* (»Die Hochzeit der Tetis« 1841) und anderen geschrieben. Das eigentlich größere Konzertwerk, d. h. die dramatisch-musikalische Wiedergabe einer Szene, Ballade, Legende etc. wie es heute so reich gepflegt wird, wurde jedoch erst von *Mendelssohn*, *Schumann* und *Gade* geschaffen. Mendelssohns Werken auf dem Gebiete der großen Vokalkompositionen teilt sich im Hinblick auf seine Oratorien und Konzertwerke in zwei Kunstgattungen. Die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr kundgebende innere religiöse Stimmung, welche das moderne weltliche Oratorium Haydns Vorbild nachgehend hervorgerufen hatte und auch beibehalten durfte ohne Zweifel den nachhaltigsten Anlaß dazu gegeben haben, daß man sich mit Vorliebe bei Abfassung oratorisch gehaltener Kompositionen noch mehr als früher bei der weltlichen Grundlage von Schriftwort lossagte und sich der Verbildlichung weltlicher Begebenheiten in freier musikalischer Form einzig der gewählten Dichtung folgend zuwandte. Zunächst bot die Ballade für die der ausschließliche Konzertgesang nicht immer das Gesuchteste war, konnte, dann die größere Szene aus einem oder jenem dramatischen Werk, wenn der Inhalt derselben der älteren oder neueren Tonkunst angehörten oder aus dem Sagenkreis stammen, hierfür den zweckentsprechendsten Vorwurf. Haydns Pastoral-Oratorium »Die Jahreszeiten«, wie manche andere zwischen Haydn und Mendelssohn entstandene Oratorien, in denen das weltliche Element vorherrscht, neben das heutige Konzertwerk, das jedoch in keiner Weise irgend einen künstlerischen Fortschritt dem Oratorium gegenüber behaupten kann, hervor.

Waren es vornehmlich die Oratorien, die dem Chorwerk den Konzertwerken als Vorbild gedient hatten, so beeinflußte die weltliche Kantate, welche nach *Händel* und *Bach* in *Beethovens Weber* und anderen weiter vertreten war, auch den Siegeszug der neueren Richtung. Beides, der Chorsatz wie das Solo, hebt sich mehr und mehr im Konzertwerk von den geschlossenen Formen los. Für das Konzertwerk wählte man oft mehrere Szenen aus demselben Werke und reihte diese lose aneinander zum Unterschiede vom Oratorium, das sich, wie die Oper der endgültigen musikalischen Aussprache einer zusammenhängenden abschließenden Handlung widmet. Manches große dramatische Werk zu dem ein Komponist Musik geschrieben (man denke an »Egmont«, »Prometheus«, »Sommernachtstraum«, »Manfred«, »Faust« etc. wurde um die für die Bühnenaufführung bestimmte Musik im Konzertsaal verständnisvoll zu Gehör zu bringen, mit einem eigens für den Konzertvortrag verfaßten verbindenden Text versehen, um damit den losen

Anziehungskraft weniger fühlbar zu machen. Eine derartige Wiedergabe von Bühnenwerken hat jedoch unter allen Umständen Mißlichen.

Ist auch immer die Fassung des weltlichen Konzertwerkes insoweit identisch mit der des Oratoriums, daß hier wie dort der Chor, das Rezitativ, die Arie und der Ensemblesatz in typisch gleicher Weise voneinander abwechseln, so unterscheiden sich doch beide Kunstgattungen, wie schon gesagt, wesentlich dadurch, daß das Konzertwerk meist nur einzelne Szenen oder Episoden darstellt, wogegen das Oratorium, ob religiösen oder weltlichen Inhalts, eine fortlaufende Begebenheit ohne Zerstückelung von Anfang bis zu Ende durchführt. In der Form der einzelnen Teile in den Arien, Chören etc. bringt das Oratorium mehr abschließende Tonstücke und zusammenhängendere absolutere Kunstformen, und wird nicht, wie das Konzertwerk, von Wiederholungen wie z. B. dem oft permanenten Da-capo-Gesange zur Erreichung konventioneller Effekte beherrscht. Es mag sich mehr als das Oratorium zur Oper entwickeln, wo wir jetzt nur mehr Vorgänge schildern. Konzertwerke mit kirchlichem Hintergrund, die dabei aber in freier Form gehalten sind, wurden viele geschrieben, doch unterscheiden sich auch diese vom Oratorium dadurch, daß ihnen die vorgeschriebene effektvoll gehaltene Instrumental-Kolorit gegeben ist. Der in sich abgeschlossene Stil des Oratoriums weist dem Vokalpart als Hauptgedankenträger die erste Stelle zu, wogegen das Konzertwerk im Austausch von Instrumental- und Vokalmusik ist, bei dem nicht selten der reiche Orchesterton zur Hauptsache gemacht wird. Daß diese beiden Bestandteile der Tonkunst, das Instrumentale und Vokale im Konzertwerk als gleichberechtigte Faktoren zusammenwirken und beide in effektvoller, oft in noch mehr als gerechter Weise behandelt sind, liegt sowohl in den neueren Ansichtungen der Instrumentalmusik dem Gesange gegenüber zu weiteren Feld entwickelnden, wie auch darin, durch Klangreize auf den Zuhörer wirken zu wollen. Manche der neueren weltlichen Oratorien können nur Anspruch darauf machen, als modernes Konzertwerk gewertet zu werden, weil ihr religiöser Teil auch jene Merkmale aufweist.

Die Hauptvertreter dieser neueren Richtung sind einige ihrer Werke wurden bereits genannt. *Mendelssohn* Musiken zum »Sommernachtstraum« (1827 und 1843) und zur »Walpurgisnacht« (1843) bilden die Hauptwerke dieser Fassung, ebenso seine Musiken zu »Antigone« (1841), »Athalia« (1845) und »Oedipus« (1845), desgleichen die bereits bei Schumann angeführten Kompositionen. *Gade* hat in seiner »Comala« einen der schönsten Konzertwerke gegeben. Gegen diese stimmungsvolle der Individualität des nordischen Meisters getreu entsprechende Komposition stehen »Erlkönigs Tochter«, »Colombe« und »Die Kreuzfahrer« erheblich an Originalität zurück. Ein Meister des Konzertwerkes ist *Max Bruch* in seiner Vertonung von Scheffels »Trompeter-Sage«, dann auch in seinen Szenen aus der »Odyssee« und in »Achilleus«. Gegen diese fallen »Arminius«, »Das Feuerkreuz«, »Das Lied von der Glocke«, »Gustav Adolf« sehr merklich ab. Vom Bruch können Konzertwerken zeichnet sich besonders aus »Schön Ellen«. Bruch nahe verwandt ist *Hasling* der außer seinem Oratorium »Constantin« die Konzertwerke »Hero und Leander«, »Rauh der Sabinerinnen« und »Aurelia« schrieb. Nicht gleiche Bedeutung beanspruchen *Heinrich Hofmanns* von diesen hoher gehaltenen Kompositionen »Die schöne Melusine« die bekannteste ist. Auch *Kremsers Rosetta* I + *Heller Mangold*, *Marschall Anneli Thorsen* + *Arnz Dietrich*, *Thorsteiner Robert Anton Wildenbruch Bergen Vergfandt*, *Rich. Strauß* und eine große Zahl weiterer Komponisten schufen viele ähnlich abgestufte Werke, denn jedoch in denselben originale Wege zu betreten.

Brahms hat von 1861–1868 seine Reihe Konzert-Kompositionen kirchlichen wie weltlichen Inhalts dargeboten, auf deren Bedeutung hier noch kurz hingewiesen ist. Außer dem »Ave Maria«, »Begräbnisgesang«, »Das deutsche Requiem«, von denen das zuletzt angeführte Komposition nicht zu den Konzertwerken gehört, sind neue »Rapsodie«, »Das Schicksalslied«, »Triumphlied«, »Rinaldo«, »Nänie« und der Gesang der Parzen in ihrer ebenso musikalischen Haltung wie wertvolle Bereicherung der neueren Vokal-Literatur. Bei Brahms verdrängt den Gesang als Hauptgedankenträger überall das erste Wort. Die Orchester-Behandlung der in den Rahmen der neueren Konzertwerke dem Gesange gegenüber eine untergeordnete Rolle zugewiesen wird, tritt wenn auch ebenfalls hier selbständig doch nicht derartig in den Vordergrund daß der Vokalpart dagegen zurücktritt. Dem Oratorium hat sich Brahms nicht zugewandt, denn Brahmsschen Kompositionen gehören zu den Konzertwerken da ihre fast ausschließlich enstenge Form mit den verhältnismäßig aufgetragenen Inhalt sich auch in mehrerer dem Erregungsschalten der Intimität huldigender Weise entspricht.

Ist auch unsere Zeit arm an wirklich wertvollen Oratorien, so hat sie dagegen in Bezug auf die Ausführung derselben außerordentlich viel aufzuweisen.

Die Meisterwerke unserer Meister sucht oft in einer Wiedergabe, die dem ernsten Wesen der Komposition durchaus entspricht. Eben ist der Tätigkeit der Dirigenten und der damit verbundenen stets werbenden Pflege des gediegenen Chorgesanges zuzuschreiben.

Unser musikalisches Empfinden.

Von Wilhelm Herzog.

Jedes Kunstwerk erhält seinen Wert für den denkenden Genießenden durch die Intensität des Eindrucks, welchen es auf sein Empfinden ausübt, das heißt durch die individuelle Auffassung des Kunstwerkes. Jedem wirklichen Kunstwerk wohnt natürlich auch ein gewisser absoluter Wert inne; für den einen Kunstgenuß Suchenden wird es aber stets nur eine individuelle Wertschätzung geben. Ein Kunstwerk ist für ihn nichts anderes als eine fertige der Öffentlichkeit überlieferte Arbeit und seine Beurteilung wird er abhängig machen müssen von dem Nutzen, den es ihm bringt, von dem Gewinn, den er davon hat, das heißt von der Befriedigung, welche er beim Genusse des Kunstwerkes empfindet. Und das wird ja gerade als das Wesen jeder Kunst hingestellt, daß sie in uns angenehme befriedigende Gefühle wachruft, daß uns in solchen Augenblicken des Genießens erhöhten Lebensbewußtseins erfüllt während beim ruhigen täglichen Dahinleben das Leben fast unbemerkt an uns vorüberzieht. Hier fühlen wir ja erst unsere Herzen höher schlagen und nur die Befriedigung unserer unserem Sehnsucht nach dem Schönen gibt uns für kurze Zeit jene Stimmung, in der jeder Lebensmoment Genuß ist.

Man denke hierbei nicht an den Genuß des Materiellen, der gewiß Genuß ist noch weit intensiver, weit nachhaltiger ist der Erinnerung, wir genießen den Anblick einer schönen Landschaft, ein edles Musikwerk, ein poetisches Werk noch lange, lange nach dem ersten Eindruck und oft genug leicht, wenn auch schwächer als im Augenblicke des ersten Genusses, ein warmes Empfinden in uns hervor, wenn uns ein Gedankenzufall denselben wieder vor unser geistiges Auge führt.

Wir empfinden! Was ist denn Empfindung? Es ist nichts, als ein instinktives Wachwerden in uns schlummernder Gefühle hervorgerufen durch einen äußeren Eindruck. Soll nun ein Kunstwerk eine Empfindung in uns hervorrufen, so muß es zunächst der ästhetische Forderung erfüllen, daß sein Eindruck auf unsere Gefühlsnerven ein angenehmer, wohltuender und deshalb befriedigender ist.

Daher braucht ja es darf der Kunst nicht nur eine erheiternde Wirkung zustehen, auch der Schmerz ist Sache des Gefühls, und man darf ruhig behaupten, daß auch ein schmerzliches, trauriges Empfinden im Menschen ein Gefühl der Befriedigung hervorrufen kann.

Der Mensch pflegt nun gewöhnlich jeden derartigen Kunsteindruck insofern auszudeuten, als er zunächst mit seinem inneren Ich verhandelt, ob dem der empfangene Eindruck in der Welt, die in ihm lebt, auch praktisch verwertbar ist, er sucht nach dem »Erklingen verwandter Saiten«, das heißt nach Befriedigung. Findet er dort nichts vor, ist kein Anklingen vernehmbar, so ist das Kunstwerk eben für ihn kein solches mehr, es ist nur materielles Produkt, eine Glühlampe ohne elektrischen Strom. Man kann einem solchen Menschen auf das Bestimmteste versichern, es sei ein Kunstwerk, er wird uns vielleicht glauben, aber sein ehrliches Ich wird sich dagegen sträuben, und es nichts damit anzufangen weiß, er wird wenn der Ausdruck erlaubt ist, innerlich mit den Achseln zucken.

Wohl mögende trifft die Behauptung, daß der Wert eines Kunstwerkes von dem Eindruck, den es auf Einzelne ausübt, abhängt, besser zu, als in der Musik. Nur ist unsere populärste Kunst, sie begleitet uns von der Wiege bis zu Grab, von Jugend auf wird unser musikalisches Empfinden angeregt, ausgebildet und gepflegt, und bei keiner Kunst gibt es unter den Menschen ich möchte sagen so viele Künstler, das empfinden, wie in der Musik. Von dem Dienstmädchen, welches bei der Arbeit die Volkslieder ihrer Jugend singt, bis zu dem leidenschaftlichen Symphonieträumer, der weit und selbstvergessen in einer Ecke des Konzertsaales kopfgebeugt in sich hinein schluchzt, bei allen wird ein verschiedenes Gefühl angeregt, der Mensch genießt die Befriedigung, welche das Hören bereitet, und der Zweck des Kunstwerkes ist erreicht.

Die durch einige Wenige erfolgte Stempelung eines Musikwerkes zu einem Kunstwerk nützt demnach weder dem Publikum noch dem Werke selbst etwas. Man wird es anhören, mit dem Bewußtsein Kunst zu genießen, empfindet man nun keine Befriedigung, so pflegt man gewöhnlich sein geringes musikalisches Empfindungsvermögen zu bedauern und ist nur zu leicht geneigt sich die Fähigkeit, künstlerisch zu empfinden, abzusprechen.

Andererseits sieht sich oft der musikalische Kritiker einer anerkannten Autorität gegenüber gezwungen, irgend einem Musikstück jeden künstlerischen Wert abzusprechen, aber das betreffende »Machwerk«, z. B. eine Oper wird immer und immer wieder gegeben, das Publikum ist entrückt von der gepriesenen Musik, und der einsame Kunstrichter bleibt grollend allein mit seiner Anschauung, die ja ebenfalls nur eine individuelle ist. Derartige sich widersprechende und durchaus verschiedene Beurteilungen sind aber nur allzu natürlich, denn sie sind ganz im Wesen der Musik selbst be-

gründet, die bei den verschiedenen Individuen oftmals verschiedene Empfindungen hervorruft.

Ich will der Musikkritik nicht ihre Berechtigung absprechen, aber nur allzuoft wird durch derartige eine Verwirrung unserer künstlerischen Empfindung hervorgerufen, durch welche wir Menschen zu einer Kunstscheu leicht gelangt und wir sie schädlicher für die Kunst kaum gedacht werden kann. Wir werden nur allzuleicht wie an unseren Empfindungsvermögen und können dadurch manchen Genuß, den wir uns bei größerer Feinheit vor uns selbst gestehen haben würden. Ein Beispiel für viele. Man sitzt in der Oper, ihre Melodien unbewußt unser Empfinden, wir führen uns angeregt in gehobener Stimmung mit einem Wort wir genießen. Wir viel befriedigten Sinnes nach Hause gegangen und für uns hat die Oper ihre künstlerische Aufgabe erfüllt. Nachdenkenswerter kann es nach einigen Tagen der Melodien der Oper wieder hören, virtuell gemacht und allerlei darüber. Welche Empfindung haben wir nun. Zunächst die, daß wir augenblicklich anderer Meinung geworden sind, wir sind auch jetzt noch nicht bekehrt, aber ein Mißtrauen gegen das Kunstwerk ist in uns wachgerufen, der Gemüt ist getrübt, und wir kommen schließlich noch soweit, unser Urteil dem des Kritikers unterzuordnen. Wir glauben hernach, daß nach dieser Umwandlung verschiedene Kunstverständige geworden zu sein, ohne zu merken, daß wir eigentlich nur einen eingebüßt haben, nämlich wieder ein Stückchen Selbständigkeit unserer künstlerischen Empfindung.

Unser Musikverständnis erscheint uns deshalb oft von um so zweifelhafterem Wert, je weniger unser musikalisches Empfinden mit dem offiziellen Urteil desjenigen oder es vertreten mögen, übereinstimmt. Wir fragen uns wohl auch zuweilen, empfinden wir musikalisch richtig oder falsch? Eine solche Frage ist aber schon an sich ein Unding, ich kann musikalisch gar nicht richtig oder falsch empfinden, da mein Empfinden ein durchaus selbständiges ist von von außen[illegible]. Alle menschlichen Anschauungen drehen sich ja schließlich darum, ob dies oder das schön oder häßlich, angenehm oder unangenehm ist. Wir sind deshalb nicht berechtigt, unser Empfinden als das für uns richtige zu betrachten, und wir müssen so sehr auf unser eigenes Ich vertrauen, daß wir es als unser geringes Eigentum auch wenn es nötig wird zu verteidigen wagen, mit anderen Worten, die Menschen müssen lernen künstlerisch selbständiger zu werden. [illegible] wir werden immer nur Gewinn davon haben.

Aber nicht nur von seiten der ästhetischen Kritik oder derjenigen der großen Masse wird unser musikalisches Empfinden beeinflußt, auch noch auf andere Weise wird demselben heutzutage stark Gewalt angetan. Unsere ganze moderne Musikrichtung hat die ausgesprochene Absicht, unser musikalisches Empfinden zu lähmen, da uns vernünftlich anmuten und unserem ästhetischen Denken zuwider sind. Man führt uns in der modernen musikalischen Instrumentalmusik unter irgend einem Titel ein Tonstück vor und zwingt uns dadurch den Eindruck welchen die Musik demselben auf unser Empfinden ausübt in Verbindung zu bringen mit der Vorstellung, welche der Titel allein in uns hervorruft. Wenn hierbei nun keine Harmonie erzielt ist, wenn ich mich durchaus nicht hineindenken kann in die Handlung, welche angeblich in den Tonsätzen vor sich geht, wenn die Musik mich einer angenehm berührt, ohne daß ich in stande bin, den Zusammenhang zu finden, den der Komponist beabsichtigt, muß ich in diesem Falle mit meinem musikalischen Empfinden haben, daß es nicht viel genug ist, daß es nicht analytisch genug veranlagt ist, um dem Gedankengange des Komponisten bis in die Details hinein folgen zu können.

Wir müssen diese Frage entschieden verneinen. Ich möchte behaupten, daß von zwei Hörern z. B. den *Meistersingern* Heldenleben, [illegible] ohne den Titel zu kennen, sich nichts bestimmtes beim Anhören dem gespielten Tonwerken denken würden, und kaum einer dürfte auf den Gedanken geraten, daß die gehörten Tonfolgen mit dem Leben eines Helden in irgend einem Zusammenhang stehen. Der Versuch, musikalisch etwas derartiges ausdrücken zu wollen, kommt mir so vor, als wollte man berühmte Tänzerinnen Hamburgischen Gedichten tanzen.

Betrachtet man ein Gemälde, so wird man, auch ohne den Titel zu wissen, die Darstellung der Handlung, die hervorgerufene Stimmung meist überhaupt der künstlerischen Absichten des Malers ohne weiteres erkennen und vermöge unserer jungdeutschen Nervenmaterial verleiht angenommen. Liest man ein Gedicht, hört man ein Drama oder beschaut man eine Naturgruppierung, wird auch ohne nähere Erklärung die Handlung erkennbar sein, man wird, wenn auch zuweilen nur eine oberflächliche, doch stets eine Vorstellung mit dem Wahrgenommenen verbinden können. Wer aber beim Anhören eines reinen Instrumentalwerkes zu können vermeint, der ist entweder zu ängstlich, sein Empfinden auszusprechen oder er hat sein musikalisches Empfindungsvermögen noch niemals nach dieser Richtung hin ernsthaft geprüft, er betrügt sich selbst und, was noch übler sein mag, auch die anderen.

Aber nicht das Empfinden des Hörenden ist der unvergängliche Teil, die Musik ist es selbst, sie ist nicht an Stoffe und Zeit gebunden, sie allein durch die ihr zu Gebote stehenden Hilfsmittel, durch langsamere oder schnellere Tempi, durch ein piano oder forte, durch Steigen und Fallen der Tonleiter oder durch den Accord einen konkreten

Vorstellbares zu geben, sie wird stets nur abstrakte Gefühle illustrieren und auch Gemütsstimmungen hervorrufen können sie wird uns rühren oder unser Herz erfreuen, uns z. B. hoffnungsfreudig machen, wenn wir vorher mifsgestimmt waren, mit anderen Worten, sie wird unsere Phantasie anregen, auf dafs wir hierdurch frühere Eindrücke von Begebenheiten wieder aufleuchten sehen vor unserem geistigen Auge, aber die Musik wird niemals irgend eine Begebenheit oder einen auch anderweitig konkret wahrzunehmenden Vorgang selbst darstellen, noch weniger eine Reihe von Begebenheiten zu einer Handlung verknüpfen können.

Wenn wir mehrere male ein und dasselbe Musikwerk anhören, weil man uns eingeredet hat, wir könnten es beim erstenmale nicht verstehen, und weil uns durch das Nichtverstehen das Bedürfnis anwandelte tiefer in das Werk einzudringen, um endlich den Gedankengang des Komponisten zu erfassen, so wird es uns freilich oft so vorkommen, als durchlebten wir thatsächlich die ganze Reihe von Begebnissen als sähen wir das ganze vom Komponisten aufgestellte Programm sich vor unserem inneren Auge abwickeln und nach dem vierten oder fünften Male haben wir es auch zuweilen scheinbar »verstanden«. Aber wir vergessen hierbei, dafs die Musik eine arge Schmeichlerin ist, und wir uns durch unser Eindringenwollen falls wir dies energisch und mit Ausdauer betreiben, selbst bestimmen wir zwingen unserem Gedankengange eine bestimmte Richtung auf, das heifst, wir wollen eben dies und jenes aus der Musik heraushören und hören es dann natürlich auch.

Aber dadurch mufs der Mensch allmählich musikalisch nervös werden. Man schädigt sein Musikempfinden in hohem Grade, wenn man sich zwingt den musikalischen formlosen Ausdruck mit gewissen konkreten Vorstellungen zu verbinden, man wird sich einzuarbeiten versuchen in eine musikalische Mystik, und man wird, falls man bei klarem musikalischen Verstande bleibt, oder einen solchen überhaupt besitzt, schliefslich finden dafs man in eine endlose, niemals zu erleuchtende Dunkelheit gerät, wo man nichts Greifbares entdecken kann. Auch die hierdurch erzeugte Unzufriedenheit macht nervös, sie verleidet die Freude an ernster Musik überhaupt.

Die Musik will eben anders auf unser Empfinden wirken als die anderen Künste, denn sie ist eben etwas ganz anderes als diese. Die Komponisten und die ausübenden Musiker mögen wir ruhig Künstler nennen, die Musik an und für sich aber ist gar keine Kunst, sie ist **mehr** als eine Kunst, sie führt uns vor ein unauflösliches Rätsel vor dem unser Erkennen Halt machen mufs. Wir deuteln daran wir rücken ihr mit der Philosophie, mit der Mathematik und anderen Wissenschaften zu Leibe, wir wissen aber heute noch ebensowenig von ihrem innersten Wesen, wie vor 1000 Jahren. Die wirklichen Künste führen durch ihre konkreten Gestalten den Geniefsenden in ein engbegrenztes Gebiet, die Musik vermag dies aber durchaus nicht, sie erweckt in uns unbestimmte, unvergleichbare und bei verschiedenen Gelegenheiten ganz entgegengesetzte Empfindungen.

—

Lose Blätter.

Berlioz über »Die Leiden und Freuden eines Componisten, der seine Werke selbst zur Aufführung bringt«

Berlioz, der bekanntlich 1845 Deutschland bereiste und daselbst seine eigenen Kompositionen aufführte, schrieb an seinen Freund *Liszt* (nach einer Übersetzung von *A. Gathy*):

Welcher Mühen, welch undankbarer Arbeiten und stets sich erneuernder Beschwerden mufs nicht der Komponist gewärtig sein der sich, wie ich es that, auf Reisen begiebt, um seine Werke zu produzieren. Weifs man, was für ihn die Folter der Proben ist? Erstens hat er die kalten Blicke der Musiker zu ertragen, die wenig erfreut sind, seinetwegen unerwartet belästigt zu werden, und auf aufsergewöhnlichen Übungen sich unterwerfen zu müssen. »Was will der Franzose? Warum bleibt er nicht zu Hause?« So spricht der Unwille. Doch stellt sich jeder bald an sein Pult, beim ersten Blick auf das Orchester aber gewahrt der Komponist sogleich die beängstigendsten Lücken. Er frägt den Kapellmeister um die Ursache. »Die erste Klarinette ist krank, die Oboe liegt im Fieber, das Cello hat die Bräune im Halse, die Posaunen sind zur Parade und vergafsen für diesen Tag Urlaub zu nehmen, die Pauke hat sich die Hand verstaucht, die Harfe kommt nicht zur Probe, weil sie Zeit haben mufs, ihren Part einzuüben u. s. w. u. s. w.« Man beginnt dennoch, die Noten werden, so gut es geht, gelesen, und zwar in einem doppelt so langsamen Tempo als das des Komponisten. Nichts ist so schrecklich für den als dies Nachschleppen des Rhythmus. Nach und nach gewinnt sein Instinkt die Oberhand, sein erhitztes Blut reifst ihn hin er beschleunigt den Takt und erreicht gegen seinen Willen die richtige Bewegung des Stücks, nun sieht der Wirrwarr los. Ein heilloses Durcheinander zerreifst ihm Ohr und Herz er mufs anhalten, und das langsame Tempo wieder ergreifen, und Stück für Stück die langen Sätze durchkneten, deren freier und rascher Gang er früher mit andern Orchestern schon so oft gekostet hat. Damit noch nicht genug. Trotz der schleppenden Bewegung ertönen die freundlichsten Mifstöne in den Blasinstrumenten er will die Ursache erforschen. »Gefälligst die Trompeten allein.« Was ist denn das? die Terz ist vorgezeichnet, und sie blasen den Sekundenakkord.

[illegible]

Zur Erneuerten Agende

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Registrieren. Es können hier darüber natürlich keine ausführlichen Regeln gegeben werden; man vergleiche das Nähere in den oben angeführten Werken. Nur so viel sei bemerkt, daß Abwechselung in der Tonfarben beim Orgelspiel ebenso notwendig ist, wie die Mannigfaltigkeit der Farbentöne in einem guten Gemälde. Nicht blos das Vor- und Nachspiel, sondern auch die Zwischenspiele müssen sich von der Begleitung des Chorals und der liturgischen Responsorien unterscheiden, und die verschiedenen Choralmelodien, sowie die verschiedenen Responsorien müssen je nach ihrem Stimmungsgehalt verschieden registriert werden. Die Monotonie, meist nur Folge der Trägheit, wirkt lähmend statt belebend. Natürlich muß auch beim Registrieren Maß gehalten werden. Namentlich sind sehr starke Gegensätze zwischen fortissimo und pianissimo, wie sie manche Organisten des Effektes wegen lieben, grundsätzlich zu vermeiden. Auch hat der Organist selbstverständlich auf die Zahl der Anwesenden Rücksicht zu nehmen und bei schwachem Besuch leiser zu spielen als bei gefüllter Kirche. Um all diesen Anforderungen zu genügen, muß der Organist sein Instrument beherrschen und ebenso jedes einzelne Register wie die verschiedenen Kombinationen mehrerer sorgfältig ausprobiert haben.«

Auch in Bezug auf den Chor greifen wir einzelne Sätze heraus:

»Der Chor darf nicht an die Stelle der Gemeinde treten. Er darf also nie der ganze Liturgie singen, sondern sich nur an den für ihn bestimmten Stellen ein. Beim Chorgesang kann er namentlich in liturgischen Andachten mit der Gemeinde verwechseln. In diesem Falle muß aber die Tonlage der Choräle etwas höher genommen werden, als sie die für den Gemeindegesang bestimmten Choralbücher angeben, weil der Chor dadurch nur in höherer Lage wirksam zur Geltung kommt. Wo das Transponieren Schwierigkeit macht, unterlasse man die Abwechslung. Soll der Chor die Gemeinde aufführen, so hat er Ermunterung zu singen.

Der Chor darf nicht zu oft in einem Gottesdienst auftreten. Jeden Stück der Liturgie gründlich von allen drei Instanzen: Pastor, Gemeinde und Chor, ausführen lassen zu wollen, wäre ein Luxus, der ans Konzert erinnert. Der Gottesdienst darf kein Konzert werden. Bei ergötzlichen Chören verbietet sich übrigens das zuviel von selbst.

Den feierlichen Chorgesang durch Sologesänge Arien und dergleichen zu ersetzen, verträgt sich nicht mit dem Wesen des evangelischen Gottesdienstes. Nicht weil der Sologesang der Erbauung Vorschub leistet (das kann auch die Predigt), sondern weil er dem individuellen Empfinden, welches im öffentlichen Gottesdienst zurücktreten muß, zu viel Raum gewährt und leicht zum Konzertmäßigen ausartet, das nicht erbauen, sondern das Wohlgefallen an Virtuosität erregen will und die Aufmerksamkeit weniger auf die Sache als auf den Produzierenden zieht. Bei der Stellung des Sängerchors im Rücken der Gemeinde ist das unvermeidliche Umwenden der Köpfe nach dem Solisten für den Gottesdienst im höchsten Grade störend und häßlich. Damit sind Solostellen in den Chorgesängen nicht ausgeschlossen.

Soll der Kirchenchor mit Lust und Liebe arbeiten, so bedarf er der lebendigen und thatkräftigen Teilnahme des Pastors und des Gemeindekirchenrates. Die Beschaffung eines passenden Übungslokals, das keinenfalls ein Gasthaus sein sollte, sowie eines guten Instruments, die Gewährung von Mitteln zur Anschaffung von Noten und zur Honorierung der Musikgenossen, eventuell auch der Sänger, ebenso die Gewährung von Rabatten an diese zur Teilnahme an dem Chorgesangstage ihrer Provinz, sollte eine Fürsorge für jeden Gemeindekirchenrat sein.«

So wie aus dem angeführten Teile des Buches, nicht minder knapp, bestimmt und überzeugend sind die speziellen Ausführungen zur Agende, die den 2. Teil des Buches füllen und naturgemäß die Hauptsache desselben sind. Die musikalischen Beamten der Kirche finden hier einen zuverlässigen Führer. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Mai. Alle haben sie Abschied von uns genommen, Abschied für lange Zeit, die Vereine und die einzelnen Künstler. Die Konzertsäle sind geschlossen, nur geöffnet stehen die Theaterpforten. Ehe ich durch diese schreite, habe ich noch einen Rückblick in jene zu werfen.

Der Sternsche Gesangverein führte das in den letzten Jahren oft genannte und hoch gepriesene »Passions-Oratorium« von *J. Rheinberger* auf. Sein Buch ist aus Worten der Schrift gut zusammengestellt. Der Stoff ist wie in der »Matthäus-Passion« angeordnet. Ein Tenor erzählt, ein Bariton singt den Heiland, ein Baß den Pilatus. Sopran- und Altsoli haben lyrische Stücke auszuführen. Es steckt viel Können und edles Streben in dem Werke, das der Würde und den religiösen Charakter gegenüber ernstgewollt. Leider ist es so sehr in der Nachbildung der Bachschen Passionen befangen, daß ein Vergleich sich überall aufdrängt und eine Freude über gut Erfundenes den Hörer nicht aufkommen läßt. Die wird es also überall da zu wecken bringen, wo man Joh. Sebastians Passionsmusik nicht kennt. Hier in Berlin ging es demnach entschieden an den Zuhörer vorüber, wenn auch viel geklatscht wurde. Das müßte im Oratorium überhaupt unterbleiben. Wie abscheulich, wenn eine nach den Worten »Und er neigete sein Haupt und verschied« in die Hände geklatscht und gar noch »Bravo!« gerufen wird. Pranger dazu müßten wir daher auch dem Vorstande der »Singakademie« zurufen, die kürzlich eine wohlgelungene Aufführung der Jairustochter« veranstaltet hatte, bei der [illegible] an dieser allen vornehmen Gesellschaft leider etwas durchaus Verpöntes [illegible] wiederholt das plumpe Händeklatschen ertönte.

Das »Philharmonische Orchester« empfahl sich mit einem Konzerte, in dem es eine seiner Prachtstücke, den Berlioz »Phantastische Symphonie«, meisterlich ausführte und in ihm auch Frau *Teresa Carreño* Tschaikowskis Klavierkonzert wieder so herrlich spielte, wie sie es nur je vorher that. In *Heinrich Barth*, der sich als Künstler *für sich* nennt und in den Orchester-Konzerten zu Ende seiner Solozeit ist, erkannte man einen ernsthaften Violinspieler der auch Ruhe bekundete und verständnisvoll vorträgt. Er ist den Technischen so durchaus Meister, daß er die Schwierigkeiten gar nicht merken läßt, wenn er mit hingebendem Tone und straffer Rhythmik den Gehalt einer Komposition darzulegen bestrebt ist. Auch von uns nahm *Ysaye* seinen Abschied. Auch wir haben ihn mit dankbarem und bewegtem Gemüte scheiden sehen. Wer fällt seinem Hals auf?

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Augenblick außer acht gelassen werden dürfen, so wird man dem verantwortlichen Leiter des Musikfestes für die Anordnung des Programmes seine Anerkennung nicht versagen können. Als am Montag abend das Fest mit allgemeiner Begeisterung geendet hatte, durfte man der Kunstgemeinde wohl gute Unterhaltung gewonnen haben.

Das Fest, dessen technische Leitung in den Händen des Herrn Professor Hasse in Leipzig und Kapellmeister Zumpe aus Dresden lag, wurde durch Bachs Präludium und Fuge in D moll gespielt von Herrn Arno Hilf aus Basel, eingeleitet. Herr Hasse wurde durch Vorträge der von ihm so sorgsam gepflegten Kammermusik von Bach, Händel und Graun in Leipzig und in Dresden, wo sie gleichfalls Beifall fanden, bekannt und geschätzt. Diese Kompositionen sind für Violine und Violoncello mit Begleitung des Cembalo und Violoncello. Herr Hasse spielte die Violine, Herr Professor Grützmacher das Violoncello, Herr Robert Pfeiffer aus Leipzig das Cembalo. Die Ausführung war eine vollendete, wie sie nur selten gehört wird. Ein Vorwurf konnte allenfalls gegen die Wahl der Tempi erhoben werden, die nicht immer glücklich getroffen waren. Bach will, wie Spitta sagt, „die Tempi nicht willkürlich, sondern nach dem Charakter und der Empfindungsweise, die aus der vorgeschriebenen Bewegung hervorgeht, genommen wissen". Manchmal wurde auch gegen diese Regel gefehlt. Das Adagio der ersten Sonate in G dur z. B. wurde in zu langsamem Tempo gespielt. Andere Sätze, wie das Allegro und Presto der Sonate in A dur, wurden in zu schnellem Tempo genommen. Dadurch litt die Deutlichkeit und Klarheit der Ausführung. Die Begleitung des Cembalo durch Herrn Professor Pfeiffer war eine vorzügliche. Unter den Solosätzen Prinz Heinrichs von Preußen, Herrn von Beust und Herrn Professor Grützmacher verdient das Andante aus der Sonate in A dur von Prinz Heinrich besondere Erwähnung. Es ist ein ganz allerliebstes Tonstück, das man gern öfter hören möchte. Herr Professor Grützmacher spielte es mit der ihm eigenen Vollendung und Prinz Heinrich sang die Begleitung, dass man Prinzen selten singen hört.

Das zweite Festkonzert begann mit dem Vortrag Händelscher Chöre, die der Händel-Verein von Bach sehr schön zu Gehör brachte. Auch die Begleitung durch das Gewandhaus-Orchester war eine vorzügliche. Herr Kapellmeister Zumpe hatte die Leitung. Händel und Bach waren auch in dem Programm des dritten Konzertes vertreten. Es wurden Arien aus Händelschen Opern und Oratorien und Kantaten von Bach gesungen. Frau Marie Wittich aus Dresden, die Perle der Dresdner Oper, die sich ungeteilter Achtung und Liebe erfreut, sang die Arien aus Händels Oratorien „Josua" und „Judas Makkabäus". Ihre Stimme, ein Sopran von seltener Weichheit und Fülle, ist durch eine vollendete Gesangskunst ausgebildet. Ihr Vortrag ist ein geschmackvoller, ihre Koloraturen sind leicht und sicher und ihre Aussprache ist deutlich. Frau Marie Wittich besitzt in hervorragendem Maße die Gabe, ihre Zuhörer zu begeistern und hinzureißen. Ihre ganze Person, ihr Gesang, ihr Vortrag, ihre Gesten, alles wirkt zusammen, um den Eindruck hervorzurufen, dass sie selbst von dem, was sie singt, ergriffen ist. Sie ist eine Künstlerin, wie man sie selten findet. Ihre Stimme ist ausgebildet und geschult, wie nur wenige Stimmen es sind

darum viel Verführerisches, weil seine Aufführung dem chronischen Mangel unserer meisten gemischten Chöre an Männerstimmen mit einem Schlage abhelfen würde. Aber was gegen diese beiden Veranstaltungen von vornherein so mißtrauisch machte, das war der Umstand, daß sie zu einer Zeit verwirklicht wurden, wo es nicht zweifelhaft sein konnte, daß ihre eigentliche Tendenz dahin gehe, Professor *Ochs* und den auf seine dauernde Gewinnung gerichteten Plänen ein Heu zu stellen. Daß sowohl ein mit der Musikalischen Akademie ständig verbundener gemischter Chor als auch jene Erweiterung des Lehrergesangvereins aus mehr als einem Grunde in künstlerischer Hinsicht niemals die Bedeutung erlangen können, die man von dem Vorgesetzten Vereine unter *Siegfried Ochs* sicher zu erwarten hat, steht in Frage, daß man darüber kein Wort zu verlieren braucht, und es ist zu hoffen, daß man nicht wieder einmal eine kaum so bald wiederkehrende günstige Möglichkeit unbenutzt lasse, vielmehr mit allen Kräften dahin strebe, einen Mann wie *Ochs* dauernd an München zu fesseln.

Die hergebrachter Weise am Palmsonntag veranstaltete Aufführung der Matthäus-Passion unter *Hermann Zumpe*, der nun durch seine Ernennung zum Generalmusikdirektor auch von höherer Stelle die verdiente Anerkennung für sein so erfolgreich begonnenes Reformwerk erhalten hat, bewies, daß vieles in der Musikalischen Akademie seit dem vorigen Jahre schon besser geworden ist, daß aber noch mindestens ebensoviel der Energie des neuen Dirigenten zu thun noch übrig bleibt. Ein Konzert des Lehrer-Gesangvereins *Hans Schmid* brachte als Neuheiten einen prächtigen a cappella-Männerchor Frühlingsruf von *Max Reger* ein Männerchorwerk mit Soli und Orchester »Nordische Sommernacht« von *Franz Mikorey* noch etwas »Wagner-Kapellmeister-Musik« aber in Anbetracht der Jugend des Komponisten immerhin recht beachtenswert — und ein ebensolches »Ode Mette von Marienburg« von *Oskar Hermann*. Das letzte Konzert des Chorvereins war bemerkenswert nicht nur weil sein verdienter Leiter Hofkapellmeister *Eugen Wolfrum* mit einigen Perlen der reichen a cappella-Litteratur des 17. Jahrhunderts, deutschen Madrigalen von *H. L. Hasler* und *J. H. Schein*, wieder wahre Leckerbissen den Freunden klassischer Vokalmusik zu kosten gab, sondern vor allem auch, weil es zeigte daß der zu früh verstorbene Mann auf seiner Bahn zum höchsten idealen Wollen immer mehr auch zu schönem Vollbringen fortschreitet. Eine für die männliche Arbeitsmacht Münchens vom Bezirkslehrer-Verein veranstaltete und vom Lehrer-Gesangverein ausgeführte Männerchor Aufführung verdient in erster Linie der sozialpädagogischen Tendenz des Unternehmens wegen rühmliche Erwähnung. Rudolf Louis

Berlin. Die jedermann unentgeltlich zugänglichen Orgelvorträge von *Otto Dienel* in der Marienkirche finden wieder regelmäßig mittags 12 Uhr statt.

Lübeck. Der Philharmonische Verein hat seine Meister Max Reger-Feier durch eine Aufführung der Hymne »Requiem« für Soli, Chor und Orchester von *Berlioz* und die Kantate für Doppelchor u. a. von *J. S. Bach* würdig begangen.

Mannheim. Musikdirektor *Hasse* hier, und Organist Kommerzienrat des städtischen Musikinstituts hat vom Großherzog von Baden den Zähringer Löwenorden 4. Klasse verliehen bekommen.

Oldenburg. In seinem 6. Hofkonzert brachte der Landesmusikdirektor unter Mitwirkung der Hofkapelle *Lassens* Festouvertüre u. a. auch ein Requiem für Chor und Orchester von *Berlioz* und die Kantate für Doppelchor u. a. von *J. S. Bach*. Nun ist das Werk zur Aufführung.

— Wir erhalten folgenden Aufruf mit der Bitte um Veröffentlichung: Aufruf zur Gründung eines Monatsblattes für kirchliche Musik. Das Blatt will sein zur Heimstätte für evangelische Sänger ohne Unterschied der Konfession, es soll dem Grunde der hl. Schrift sich neigen, aber Dichtung der Liebe Gottes und dem Rufen seiner Werke in Natur und Menschenherzen frischen Quell bieten. Es dient für alle Freunde und Förderer der schönen Sache. Zur Mithilfe laden ein *Albert Ahner*, Musikdirektor, Prediger *Bender* Schalkenmühle W. *Georg Bibby*, Hannover Passow *Deli*, Stenographie in Sorau. *Heinrich Böhme*, Oberlehrer. Prediger *Hildebrand* Pfarrhaus. Alle Adressen, Zuschriften, Manuskriptsendungen und persönliche Anfragen erbeten an *Georg Bibby*, Hannover Glockenstr. 24 I.

Die Verlagsfirma Ernst Eulenburg in Leipzig, hat uns auch Chorwerke in ihr Edition Peters eingefügt aufgenommen. Als Nr. 1 ist Beethovens Missa solemnis erschienen. Für 6 Mark kann man jedermann die Partitur dieses herrlichen Werkes erwerben. Trotz des billigen Formats ist der Stich deutlich.

Besprechungen.

Bitzer, Robert, Fantasie für das Pianoforte zu vier Händen. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 3 M 40 Pf.

Bitzer beweist mit der vorliegenden Fantasie daß man ein gediegenes Quellenstudium betreiben und zugleich auch zu ansprechender durchaus gesunder Komposition schaffen kann. Mit großer Meisterschaft behandelt er die kontrapunktischen Formen, und seine Meisterschaft daß seine Sprache gar nicht akademisch trockene Mittel zu suchen braucht. Nicht als ob diese in seiner großzügigen Melodik begründet auf den ersten Blick auffällig, daß er die strengen Formen des Kanons angeht. Der an sich ganz gute Satz des Werkes ist nur stellenweise Allegro vivace etwas zu laut, schrill, rauhen und herb gestaltend mit häufigen Nachahmungen. Die Bedeutung findet überragt der letzte Satz. Allegro ma non troppo, die ersten beiden Fugenthema wie es nur in besonders guten Stunden erfunden wird, erfährt eine stets volle Durchführung und streckt später mit einem neuen Thema um den Preis. Wenn im Pianoforteton eine ersten ist, so ist dem Orchestersatze erstrebt, während das zweite in wundiger Empfindung und polternder Tiefe erscheint, so ist dem nicht zu Zweifel, wenn der Sieg gebührt, angesichts des Umstandes, daß das zweite Thema auch noch einmal vom ersten Spieler in glänzender Lage wiederkommen darf. Zu den musikalischen Anfängerstücken gehört gewiß das interessante Werk, für das der Titel Fantasie eigentlich zu bescheiden ist. Die Ausführung verlangt eine meistere Technik. R

Leitzner, Max von, Op. 3. Phantastische Klavierstücke. Heft 1. Zwei Nachtstücke. Berlin, Simon & Lewy. Preis 2 M.

Nur durch Werke der Dichtkunst angeregte lebhafte Phantasie nicht den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden beschieden, ohne daß aber in konsequenter weise vorgegangen Werke zu stellen, sondern statt einheitlicher Kunstwerke nur interessante Episoden entstanden sind. Der Klaviersatz ist auch in kontrapunktischer Seite noch reproduktionsfähig, und die Stimmen sind nicht frei von gewöhnlichen Fehlern. Trotzdem haben uns die Kompositionen interessiert, weil dem Komponisten offenbar etwas vorgefallen ist, was vielen andern, die immer nach dem Schönen streben, nicht passiert. Man merkt an allem nicht nur die Studien, sondern auch die Intelligenz, die gewöhnlichen Pfade zu vermeiden. R

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

VI. Jahrgang
1902.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 7
Ausgegeben am 1. Juli 1902

Monatlich erscheinen
1 Heft von 16 Seiten Text und 1 bis 2 Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen
30 Pf. für die 5 gesp. Petitzeile.

Inhalt: Musikkritik. Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee). — Goethe und Beethoven. Vortrag, gehalten in der Aula der Gr. Techn. Hochschule zu Darmstadt zum Besten des Goethe-Denkmals. Von Dr. Wilhelm Nagel. — Luise Hölder. Zu unserer Musikbeilage. — Musikalische Rundschau. Berichte aus Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Weimar, kleine Nachrichten.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Musikkritik.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

Manche Gespräche sowohl unter Künstlern wie auch unter Kunstfreunden aus dem »Publikum« kommen darauf hinaus, dafs es nicht bald eine so verächtliche und kunstgefährliche Sorte von Menschen gebe, wie die Kritiker eine seien. Sie können angeblich nichts als »schimpfen« und eventuell einmal etwas Unwürdiges loben, wenn es bei ihnen Protektion gefunden hat. Aus reiner Besserwisserei, Überhebung und Sucht des Herunterreifsens schädigen sie die Künstler (speziell diese) und wohl auch die Kunst, sie reden von etwas, das sie nicht verstehen, da sie ja nicht selber Künstler sind, sie schreiben um so und so viel Pfennig die Zeile und so rasch nach dem empfangenen Eindruck, dafs ein wahrhaftes Urteil eben nicht möglich ist, sie sind obendrein noch bestechlich, mindestens durch Künstlerbesuche, und bei ihrem »Schimpfen« gedenken sie nicht des alten Satzes »Tadeln ist leicht, aber Bessermachen schwer«.

So ungefähr lautet die Rede von Künstlern und auch von Laien über die Kritiker. Manche darauf zu gebende Antwort ward schon längst gegeben. »Nein, Tadeln ist nicht leicht«, hat einmal *E. Hanslick* gesagt. Und das Bessermachen kann thatsächlich nur eben von dem gefordert werden, der im Beruf des aktiven Künstlers steht, nicht von dem, dessen Berufsaufgaben andere sind. Denn gerade daran hat es bisher ganz besonders gefehlt und fehlt es auch heute noch gröfstenteils, dafs der Kritiker Kritiker von Beruf sei, nicht mehr und nicht weniger, ausgestattet mit all dem Können und Wollen, das einen bestimmten Beruf ausmacht. Man vergesse nicht, um wieviel die Kunstkritik in ihrer historischen Entwicklung hinter der der Kunst zurück ist. Das Journalwesen, ein so junges Kulturglied, wie die Kunst ein altes Kulturglied ist, hat erst vor kurzem einen Aufschwung genommen, der ihm eine weitergehende Verantwortlichkeit ermöglicht. Die oben angeführten Vorwürfe gegen das Kritikertum leiden vor allem schon darunter, dafs sie in der Hauptsache nicht mehr dem gegenwärtigen Stande des Journalismus entsprechen. Mit der modernen Spezialisierung der Arbeit hat sich auch dieser spezialisiert, und wo vordem ein Feuilletonist oder Feuilletonredakteur oder Chefredakteur über Oper und Gewerbe, über Romane und türkische Finanzen, über Gemälde und Börsenpapiere zu schreiben hatte, dort schreiben jetzt so und so viele Fachreferenten mit Spezialbildung über jede einzelne Sparte. So ist es heute — wenigstens annähernd, wenigstens bei gröfseren Zeitungen und Zeitschriften, wenigstens in Hauptstädten, und wenigstens in Deutschland.

In Frankreich scheinen die Dinge allerdings schlimmer zu stehen oder doch noch schlimmer beurteilt zu werden. Jüngst brachte die Wochen-

schrift »Die Nation« (Berlin, 1. Februar 1902 No. 18) die Übersetzung eines Essays von *Camille Saint Saëns* Musikkritik. Der Verfasser der übrigens auch als musikalischer Schriftsteller bewährt ist, behandelt hier sein Thema in einer vielleicht für Franzosen weniger als für Deutsche verwunderlichen Weise. Er geht nur kurz gegen Schluß auf das eigentliche Thema ein und läßt sich im übrigen über Allgemeineres aus, pathetisch, wie es nun einmal in *Victor Hugos* Land üblich ist. Die hauptsächlichste Themastelle lautet: »Dadurch, daß die französische Musikkritik nicht von Musikern, sondern von Literaten ausgeübt wird, ist die Musik ihren intimsten Feinden in die Hände geliefert, die Ratschläge, die man ihr gibt, sind ihr Tod. Man sagt nicht: Musiker sind gesund, kraftvoll, erhalten' sondern setzt leicht verständlich dient dem undefinierbaren Volksgeschmack. Jetzt eben gibt man den Komponisten, die sich mit neuen Opern beschäftigen, den Rat, für einen dramatischen Komponisten bedarf es keiner algebraischen oder chemischen Spezialstudien. Mögen ihre Werke bühnenmäßig und melodisch sein, alles Übrige wird man ihnen dann gern nachsehen. Das ist doch eine direkte Aufforderung zu musikalischer Stümperei.«

Soweit Saint Saëns. Wohei noch zu bemerken ist, daß der Autor nach all dem für Frankreich an dem entgegengesetzten Ende der Reihe des Leichtverständlichen, Landesüblichen zu stehen scheint und seinen Landsleuten vielleicht als ein ganz besonders tiefgründiger Komponist gilt, während er für uns entschieden zu den leichteren Komponisten zählt.

Im Grund kommen die Klagen des Franzosen und die von uns eingangs angeführten deutschen Klagen hauptsächlich auf das eine hinaus, daß der typische Musikkritiker und Kunstkritiker überhaupt, zu wenig fachmäßig gebildet sei. Diese Anforderung wird noch weiterhin dadurch spezialisiert, daß man sich nicht mit einer allgemein musikalischen und etwa noch klaviertechnischen Bildung des Kritikers begnügen will, sondern außerdem auch noch eine besondere Bewanderthei auf musikalischen Sondergebieten verlangt. Namentlich wird vom Kritiker gefordert, daß er sich in gesangstechnischen Dingen auskenne, also nicht bloß zu beurteilen verstehe, ob »musikalisch« gesungen wird, sondern auch, ob die ganz eigentlichen Kunstgesangsprobleme, vor allem die der Tonbildung, richtig erledigt sind. Die ehemalige Zeitschrift »Der Kunstgesang« in Berlin von *Schultze-Strelitz* herausgegeben, ging in dieser Beziehung ganz besonders schneidig vor.

Nun bedenkt man vor allem nicht, an welche Adresse denn solche Vorwürfe zu richten sind. Sie werden allermeist gegen die Musikkritiker direkt geschleudert. Man beachte aber folgende Situation. Irgendwo befinde sich eine mit allem für Musikkritik Erforderlichen ausgerüstete Persönlichkeit, d. h. jemand, der genügend Musikkenntnis (einschließlich der aktuellen Verhältnisse) besitzt und »schreiben« kann. Schriftstellerei ist ja ebenso wie das Musikmachen auch eine Sache, die gekonnt sein will. Es finde sich aber kein Redakteur oder Verleger, der ihn zur Übernahme eines entsprechenden Referates aufforderte. Soll nun dieser Mann zur Hebung unserer Kunst- und Kritikzustände sich da und dort anbieten und vielleicht erfolglos Respekt, Papier und Porto entbehren, zumal wenn er mit musikalischer oder mit schriftstellerischer Tätigkeit bereits zur Genüge ausgefüllt ist? Ein Vorwurf könnte hier höchstens — und das nicht leicht in bestimmter Weise — die Redaktionen oder die Verlage treffen. Umgekehrter Fall: an einen musikalisch teilweise Gebildeten ergeht die Aufforderung, ein Referat zu übernehmen. Was soll nun dieser dem Unzufriedenen zu Liebe tun? Den Antrag ablehnen, wenn er vielleicht in schwersten Daseinskampfe steht, wenn er mit Feuereifer seine Musikbildung zu ergänzen hofft, wenn er spürt, daß an seiner Stelle nur ein noch Minderer an die Reihe kommen würde? Er begeht nicht eben einen Frevel, wenn er den Antrag annimmt. Nach mehrmonatlichem Einarbeiten in die Praxis ist es ihm erst möglich, die Sachlage genügend zu überschauen, herauszufinden, was fehlt und was nicht fehlt. Mit einer täglichen Arbeitszeit, die der eines Oberlehrers extensiv und intensiv nicht oder nicht weit nachsteht, mit einer Vergütung, die vielleicht ein Drittel oder ein Viertel von dem Einkommen jenes notorisch nicht gut gestellten Berufes beträgt und zu keinen Pensionsansprüchen berechtigt — so befindet er sich mitten in einer Tätigkeit, neben der er sich zur Ergänzung längst noch nach einer andern umsehen müßte und zwar je nachdem es sich trifft, nach einer ähnlichen oder einer andersartigen. Kommt letzteres einem Künstler oder Laien zu Ohren, so ist wieder der Entrüstung kein Ende, und es fällt etwa das Wort, der Musikkritiker solle bei seinem Fach bleiben und auch Bücher darüber schreiben, damit man seiner Einsicht mit Vertrauen entgegenkommen könne, u. s. w. (Bekanntlich schreiben sich Bücher ohne Zeitaufwand von selber, und verlegen sich auch von selber.)

Diese Andeutungen genügen wohl, um erwägen zu lassen, ob denn wirklich beim Kritiker selber der springende Punkt des beredeten Übels sitzt und nicht vielmehr bei seinen Auftraggebern, d. i. den Redaktionen und Verlagen. Insbesondere fährt der Kritiker sein Referat meist nur im Nebenamt. Weder dies noch die Art seiner Hauptbeschäftigung kann ihm zum Vorwurf gemacht werden. Vielleicht liegt das letztere so weit von jenem Nebenamte ab, daß ihm dieses schließlich zu einer Tragik wird. Vielleicht ist er selbst auf irgend einem

anderen Gebiet ein Schaffender und muß nun eine schwierige Tätigkeit neuen gegenüber Schaffenden, die es sich bequemer verhalten würden. Referenten etwa über sein Schaffen zu sein. Wohl kann, wenn er dadurch nicht in jene Verlegenheiten gerät, die den Kritikern so übel genommen wird. In günstigeren Fällen ist seine anderweitige Tätigkeit musikalisch. Er komponiert z. B. Sofort kommt es in den Verdacht, daß sein Fachsinn einem Neid oder Verbitterung über Verkanntheit und Unzulänglichkeit, vom Lehren aber einer Dankesverpflichtung gegen einen die aufführenden Interpreten entgegenzutreten pflegt. Tritt er selber konzertierend auf, so erscheint seine Objektivität erst recht getrübt; gibt er Musikunterricht, wie will er sich beim Kritisieren der Auftritte seiner eigenen Schüler und der fremder Schüler verhalten? Arbeitet er als Spezialist für Technik oder Literatur, so sagt man ihm nach, sein Blick oder Geschmack für selbständiges musikalisches Schaffen sei getrübt, er habe nicht die Unbefangenheit, ein Werk rein auf sich wirken zu lassen. [illegible]

Jedenfalls besteht das erste schwere Übel darin, daß sich der Kritiker nicht mitten in der ausübenden Musikpraxis befindet; es scheint ihm an genügend Verständnis und Gefühl dafür zu fehlen, und befindet er sich draußen, so mag er in eigener Sache oder in der von Kollegenkreisen [illegible]. Unser Kritiker hat sich dieses Übelstandes dadurch, daß der Kritiker – zumal der Tagespresse – nicht halber[illegible] nicht aktiv ausübender Musiker sein braucht oder soll, dafür aber eine ihn nach allen Seiten sichernde Musikbildung besitzen und täglich neu ergänzen muß. Wer eine Ahnung davon hat, was dies bedeutet, welchen Umfang und welche Tiefe es erfordert, im Theoretischen, Technischen und zumal Historischen der Musik auch nur der Hauptsache nach beschlagen zu sein, der wird sofort einsehen, daß sich dies nicht im Nebenamt machen läßt und auch nicht in einer Nebenstellung machen läßt. Es kommt allen wieder auf das eine hinaus: das Mandat, mit welchem der Musikreferent betraut zu sein pflegt, ermöglicht ihm nicht, sich so zu stellen, wie es dem Ideal und den Anforderungen der Betreffenden nach sein sollte.

Scheint es also, daß die Schuld an den Redaktionen und Verlegern – zumal denen der großen Tagesblätter – liege, so wollen wir dem, was diese Kreise liegt, nicht widersprechen. Unsichtbar könnte von dieser Seite hier mehr als bisher getan werden. Aber man bedenke auch, daß auch diesen Faktoren entgegenarbeitende Hände gebunden sind. Sie können nicht oder nur ganz ausnahmsweise sowohl den Musikkritiker als auch den Schauspielreferenten als auch den Kritiker über bildende Kunst als auch so und so viele andere Mitarbeiter Mann für Mann als Vertreter eines »Hauptamtes« berufen. Sie wissen, daß sie mit einem [illegible] brillant schreibenden aber weniger sachlichen Feuilletonisten mehr Erfolg beim Publikum haben als mit einem trockeneren »Sachlichen«. Sie machen somit auch manchen zu gunsten der Sache tun und aber daran durch ein ganzes Netz von Notwendigkeiten gehindert. Wie sehr dem stummen [illegible] folgender Punkt. Bekanntlich ist es einer gemeinsame Klage sowohl der Musikreferenten wie auch ihrer Freunde, daß aber eine neue Komposition selbst nach mehrmaligem Hören vielleicht sogar zu machen [illegible] und [illegible]. Über nachts im Redaktionszimmer ein langes, verläßliches Urteil abgegeben werden soll. Man möchte von dem Referenten mehr Zeit und Ruhe voraussetzen, bevor das Publikum erwartet morgen früh das Urteil. Man möchte ihm seine Partitur anderweitig erhalten, aber nur selten ist Entgegenkommen gewohnt, die Aufführung wie auch die Generalprobe zu besuchen. Man möchte dem Kritiker weder die Partitur oder sonstigen [illegible] Klavierauszug verschaffen, allein wenn solche überhaupt zu haben sind, wo ist das Geld, um sie sowie die dem Kritiker sonst so dringend erforderliche neueste Musikliteratur »praktisches wie theoretisches« anzuschaffen und jedem anderen Mitarbeiter gerechterweise ebenso anzuschaffen? Wo sind die Bibliotheken und wo sind, wo sie die neue Literatur um auf das zu studieren? Einem [illegible] dieser Nöte könnte durch die Verleger abgeholfen werden, wenn sie die Redaktionen neue die Referenten reichlicher mit Rezensenten-Exemplaren ihrer Neuerscheinungen ausstatteten. Daran fehlt es gar sehr und keineswegs läßt sich diese Forderung deshalb so schwer aussprechen weil jedes Verlangen von »Freiexemplaren« ebenso von »Verbilligten« manchmal eine sehr heikle Sache ist, von manchen Redaktionen grundsätzlich verworfen [illegible] den Verlegern mit einem nicht immer falschen Verdacht aufgenommen wird.

Wie sehr der Redaktionen gebunden sind, zeigt auch folgender hierher gehörige Umstand. Es ist einem wirklich interessierten Redakteur, Kritiker und Leser nicht bald etwas unerfreulicher als daß am Tag nach der Aufführung oberflächlich berichtet und geurteilt wird, wie gestern abend Herr Lautsky Indien gespielt und bei Schumanns [illegible] »gekränkelt« hat. Man möchte zusammenhängendere, gründlichere, literarischere, historischere Betrachtungen gelesen und empfangen. Also läßt man mehrere Aufführungen zusammenkommen und schreibt dann ein schön abgerundetes Feuilleton darüber etwa wöchentlich einen am Montag. [illegible] Dieser »Landsmann« ist längst als das wirklich und literarisch Gemeinte anerkannt; ich glaube von *Nodnagel* so getauft worden und war vielen auch häufig in Übung. Heutzutage erscheint dem Landsmann nicht nur die Übersicht der Konzerte und Opern, sondern auch der direkte Anspruch an aktuelle Berichterstattung. Der »Landsmann« muß

das Publikum auf das Urteil über manche Darbietungen bis zu 8 Tagen warten lassen (schreibt er für die Montag- oder Dienstag-Nummer so kommt das Konzert oder Theater des letzten Sonntag erst im übernächsten Wochenabschluß bei zwei vollen Freiabenden beträgt der Rückstand manchmal bis zu 5 Tagen). Aus den nur besonders naheliegenden Erfahrungen steht mir nicht bald etwas in so trauriger Erinnerung wie die Mühen, die mir bekannter Redakteur und zum Musikreferent mich gegeben haben, über die chronistische Zersplitterung hinaus zu würdigeren Gesamtbetrachtungen zu gelangen und die durch immer wieder an Aktualitätsbedarf auch wenn man diesen nicht einmal sehr streng nimmt scheiterten.

Jedenfalls sagen wir uns einer der Musikkritiker soll sich, wenn man über den Lokalinteressen Standpunkt hinaus denkt, nicht darauf beschränken, über Tantiemky und Schmarotz vom Nordstern berauszugeben. Zwei Hauptaufgaben bleiben für ihn und müssen natürlich mit einer nicht eben reichen Gesichtlichkeit in jeder Angelegenheit hinreichend werden. Erstens hat der Kritiker für das Künstlerische einzutreten gegen das Nichtkünstlerische also gegen Stumperei und Dilettantismus, gegen das Hervorziehen anderweitiger Interessen (politischer gesellschaftlicher Unterhaltungs- und sonstiger Außenmächte) gegen Verwechslung von Kunst und Kunstkunst kurz, gegen das Raffertum in jeder Form. Demgegenüber ist es auch ein Mißgriff der meisten Kunstkritiker, ihre Hauptkraft auf das Verteidigen bestimmter Richtungen und auf das Bekämpfen entgegenstehender zu konzentrieren, also auch etwa als Bahnbrecher gegen *Bruckner Strauß* und *Mahler* oder umgekehrt fortwirken. Vielmehr gilt es, für alles künstlerische Können auch wenn es eigenartige Wege geht und noch nicht völlig ausgereift ist, einzustehen gegen all jenes Nichtkünstlerische. Den Blick für diesen Gegensatz zu haben und ihm gemäßen zu folgen, das muß vom Kritiker gefordert, dann muß er unterstützt werden. gegen das Nichtkünstlerische sei es eine Pseudoaristokratie oder eine »patriotische« Musik sei es die Tyrannei eines Konzertagenten oder einer Clique, sei es die von historischer Kunstunkenntnis strotzende Beschränktheit unserer Konzertprogramme oder der Mangel an Verständnis für die Bedeutung der Musik als eines »Ausdrucks« hat allervornehmste Strenge ihrem Aufgaben des Kritikers, wie gegenüber künstlerischen Wirren des Musikbetriebs und selbst eine oder die andere dreingegebene Nuance von Milde.

Zweitens soll der Kritiker ein Lehrer und sogar ein Erzieher sein. Er soll es dem Künstler wie gegenüber dem Publikum. Keine gute Kritik von welcher der Leser nicht etwas lernen kann so lernen daß er es dann als eine Bereicherung seiner Kunstfähigkeit oder seiner Kunstbildung gewissermaßen heimzutragen vermag. Der Kritiker hat hier — wie es auch nur unter dem Begriff eines »Geschmackskanzelstuhls« die Tätigkeit der Lehrer oder Prediger betrachtet, die weder den Künstler oder den Kunstfreund angreifen haben. Hätte er Zeit, so sollte er über den künstlerischen Gang der zu beurteilenden Künstler ebenso tagebuchartige Aufzeichnungen führen, wie sie in Schulen über Schüler geführt werden.

Das vielleicht stärkste Hemmnis solcher Bestrebungen sind — neben dem sonstigen Ungünstigen der Anstellung eines Kunstreferenten — die Ansprüche an chronistische Aktualität. Auch hier wird »Tatsachen« gerufen und eine Erhebung über sie als unbrauchbare Allgemeinheit oder dergl. verworfen. Aufgabe des Referenten und des ihn beauftragenden Redakteurs wird es sein, das Höhere auf die angedeutete Weise in das Niedere hineinzuverarbeiten. Statt aller Berichterstattungen möchte ich an zwei Beispielen zeigen, wie ich's meine. Diese beiden hier folgenden Beispiele sind nicht etwa aus einer früheren Veröffentlichung übernommen, sondern nur hier abgedruckt. Es liegt ihnen die Fiktion zu Grunde daß der Verfasser Musikreferent einer Berliner Tageszeitung und ohne die Möglichkeit eines (chronistischen) Wochenberichtes Stück für Stück zu rezensieren gezwungen sei und sie wollen lediglich als solche Fiktionen betrachtet werden. Auch tätt es dem Verfasser nicht im geringsten bei diesen Kleinigkeiten irgend eine Mustergültigkeit an Vollkommenheit oder Bedeutendheit vorzuschreiben. Er weiß ganz wohl, daß er unseren Lesern nichts prinzipiell Neues sagt und zu dem Gesagten noch sehr viel hinzuzufügen ja alles besser zu machen hätte. Allein nicht darauf kommt es bei solchen Beispielen an, sondern vielmehr auf deren Charakter als Proben dafür wie auch ein Kunstbericht wenn auch noch so minimal als Gelegenheit für eine Erhebung über Chronistik und für ein belehrendes Werken verwendet sein. Der Verfasser bittet dringend, in ihnen nicht mehr zu sehen.

Das erste Beispiel ist der produktiven das zweite der reproduktiven Kunst entnommen, das erste bezieht sich auf ein als eingereicht angenommenes Notenwerk das zweite auf zwei bestimmte (am 31 Oktober und 1 November 1901 gegebene) Konzerte. Sollte das erste Beispiel den Leser mit einem ihm noch unbekannten Werk zum erstenmal bekannt machen so mag diese unbeabsichtigte Nebenwirkung eben mitgenommen werden.

Das erste Beispiel lautet:

„Es braucht schon einiges aufgeboten, daß die symphonischen Bestrebungen unserer Zeit heute einen selbständigen Fortgang in dem Sinne, den sie eingeschlagen haben, in dem Sinne, daß sie an selbständiger gewollt haben, wie es einst andere neuere Meister getan haben.

[illegible] durch den Verlag [illegible] gegen [illegible] Preis [illegible] [illegible] [illegible]

Fortsetzung würde allerdings bereits überflüssig gemacht sein durch das Buch eines unserer würdigsten Musikkritiker »Künstler und Kritik« oder Tonkunst und Kritik« von Dr *Carl Fuchs* (dem »Danziger Fuchs«). Breslau 1898. —

Es gibt keine Zaubermittel, durch das die hiesigen Übelstände verschwinden könnten. Zu helfen vermag hier nur das einträchtige, Schritt für Schritt nach Besserung strebende Zusammenwirken aller Beteiligten, anstelle des derzeit noch in weitem Maß üblichen Scheltens und Kämpfens Aller gegen Alle.

Goethe und Beethoven.

Vortrag, gehalten in der Aula der Gr. Techn. Hochschule zu Darmstadt zum Besten des Goethe-Denkmals.

Von Dr **Wilibald Nagel**.

Wollte jemand *Goethe* und *Beethoven* miteinander vergleichen, der würde bald die Vergeblichkeit eines solchen Unternehmens einsehen müssen. Es gab eine Zeit, in der man, das innerste Wesen beider verkennend, sie wohl als zusammen gehörend bezeichnete, ebenso wie man — noch unbegreiflicher — *Schiller* und *Mozart* als derselben geistigen Sphäre entstammend nannte. Soll ein Vergleich gezogen und durchgeführt werden, so ist der nur zwischen *Goethe* und *Mozart*, zwischen *Schiller* und *Beethoven* möglich. Aber auch da wird man bald an der Grenze der möglichen Vergleichungspunkte angelangt sein.

Goethe und *Mozart*: die wundersame Anmut und blühende Lebensfrische, *Beethoven* und *Schiller*: höchstes Pathos und tiefste ethische Bedeutung. *Beethovens* Schöpfungen geht die unvergleichliche sinnliche Schönheit *Goethe*scher Dichtung wie *Mozart*scher Musik ab, und wo er sich in eigentlichem Tonspiel verliert, reicht er an Mozarts zauberisch-klare Welt nicht heran.

Beethoven hatte eine andere Aufgabe zu erfüllen, als sie einem seiner Vorgänger geworden war. Er war der erste Musiker, der sich ganz auf sich selbst stellte, der erste, welcher jeder Art von Herrendienst entsagte, der erste, welcher in bewußtem Zusammenhang mit seiner Zeit schuf, der erste, welchen der Geist der gleichzeitigen Litteratur in lebendiger Unmittelbarkeit berührte, in seinem Denken und Wirken befruchtete.

In dem angedeuteten Sinne nur ist eine Zusammenstellung *Beethovens* und *Goethes* möglich. In anderer Weise nicht. *Goethe* aus vornehmem Hause stammend, in der nicht genug zu preisenden Lage, seine unendlichen Kräfte fast vollständig entfalten zu können, auf jedem ihm zugänglichen Gebiete fortschreitend und mitarbeitend, reiche Anregungen nach allen Seiten gebend, geistiger Mittelpunkt eines bedeutenden Kreises — *Beethoven*, unglücklichen Verhältnissen entstammend, mangelhaft vorgebildet, selbst in seiner Kunst unregelmäßig und im Sinne der von ihm überwundenen Schule nicht völlig unterrichtet, sein Leben lang sich ehrlich, aber nicht in jedem Sinne erfolgreich mühend, die tiefen Lücken seiner Bildung auszufüllen, mit der gemeinen Not des Lebens oft genug ringend, durch schweres Leiden weltfremd und mißtrauisch gemacht, zerrissen durch seelische Schmerzen trotz aller aufrichtiger Freunde trotz der Neigung zu geselligem Leben ein Einsamer.

Wie gestaltete sich ihr persönliches Verhältnis?

Ungleiche Art stößt sich im Leben durchaus nicht immer ab, sucht sich vielmehr oft, durchdringt sich und schafft Gemeinsames. *Beethoven* folgte des Dichters gewaltigem Geiste mit höchster Bewunderung, war von dem heißen Wunsche beseelt, ihm nahe zu treten, erfüllt von stolzer Freude, mit ihm zur gleichen Zeit zu leben, voller Dank für das, was *Goethe* der Welt geschenkt. Dieser trat einen flüchtigen Augenblick seines langen und reichen Lebens in Berührung mit dem Meister der Töne und beachtete ihn nicht weiter, blieb ihm innerlich fremd.

Goethes Liebe zur Musik ist bekannt. Wie er niemals aufhörte zu lernen, wo er verstand, auch aus dem unscheinbaren und wenig bedeutsamen für sein geistiges Leben reiche Nahrung zu ziehen, so bemühte er sich um die Erkenntnis der Tonkunst und wurde nicht müde, minderwertigen Musikern, die sein Weg fand, weitaussehende Pläne mitzuteilen, trotzdem von ihm beabsichtigtes gemeinsames Arbeiten keine Frucht zeitigte.

Goethe betrachtete die Musik einmal als Wissenschaft; hier ward er eine Zeit lang von dem Problem der Erklärung des Mehrdreiklanges lebhaft angezogen. Andererseits kam die Musik im wesentlichen nur als Gefühlserregerin für ihn in Betracht. *Beethovens* gewaltige Kunst lag jenseits der Grenze, für die er innerstes Verständnis besaß. *Schiller* gegenüber hat *Goethe* betont, daß mit *Mozarts* Tod jede Hoffnung geschwunden sei, etwas dem Don Juan Ähnliches auf der Bühne zu sehen. Mozart, den Goethe einmal — nicht im Sinne einer Vergleichung, sondern in Rücksicht der Schöpferkraft — mit *Rafael* und *Shakespeare* zusammenstellte, erschien ihm geradezu als der Geist der Tonkunst in ihrer höchsten Ausstrahlung.

Aber diese Begrenzung in *Goethes* Aufnahmefähigkeit der Musik löst uns das Rätsel nicht, daß er für Beethoven so gar kein Verständnis gewann.

Wir werden davon noch ein Wort zu sprechen haben. Persönliche Momente mussen zu wesentlichen für das bestimmend gewesen sein, und daß dem so war, das berührt uns mit Schmerz und Trauer.

Verfolgen wir die Dinge im einzelnen. Für *Goethes* Musikgeschmack ist der in seiner Jugend herrschende lyrische Stil bedeutungsvoll gewesen, den *Adam Philipp Emanuel Bach* mit anderen violettierte und aus dem *Handel* und *Mozart* erwuchsen, derselbe Stil, über den *Beethoven* gewaltig hinausschritt.

Seb. Bachs hohe Kunst trat dem Dichter in seiner Frühzeit nicht nahe; er war ein Mann als *Gluck* seine Reform der Oper durchführte. In der Zeit, da der Geschmack sich bildet und in bestimmte Bahnen lenkt, konnte ihm die Instrumentalmusik nichts bieten, was ihr in Goethes Innerstem den gleichen Anteil wie ihn das bildenden Künste hervorgerufen, geweckt hätte. Später in Weimar war keine Gelegenheit, die Meisterwerke der Tonkunst zu hören, und zu den Centralpunkten des Musiklebens trat Goethe nicht in Beziehung. Reine Orchestermusik kannte er kaum, der Gedanke Beethovens 9 Symphonie aufführen zu hören, erschreckte ihn geradezu; sie erschien ihm allerdings sehr groß, aber auch „ganz toll" und die Vorstellung von entsetzlichem Lärm kam peinigend über ihn.

Wohl war ja Goethe, was man musikalisch nennt, er spielte Klavier und Violoncello, aber während seiner Erziehung war versäumt worden, einen Grund zu legen, der tieferen Forderungen hätte genügen können. Dazu kam, daß er keinem bedeutenden Tonsetzer, der auf ihn im höchsten Sinne hätte wirken können, begegnete. Da war zuerst *Phil. Christoph Kayser*, für den einige der Stürmer und Dränger sich erwärmten und den *Lavater* in seiner Physiognomik als ein Genie bezeichnete, ein Mann von mäßiger Begabung für die Musik, aber was Goethes Neigungen sehr entgegen kam, ein eifriger Antipapist und Polyhistor. Er gewann Goethes Gunst, Teilnahme und fand durch ihn mannigfache Förderung. So wenig tief und originell Kaysers musikalische Arbeiten sind, die Forderung Goethes nach Einfachheit und Kürze erfüllten sie. Daß sie freilich mehr oder weniger nach der Schablone geschnitten waren, konnte Goethe nicht erkennen. Ebensowenig vermochte *Joh. André* aus Offenbach seine Musikkenntnis zu fördern oder gar jener Herr von *Seckendorff*, der Goethes „Lilac" komponierte.

Nach des Dichters Rückkehr aus Italien verschwindet *Kayser* aus seinem Leben. Die nach ihm kamen, galten dem Dichter nur wenig, wenn überhaupt mehr. Während *Mozart* sich in Wien an *Schikaneder* Reimereien machen mußte, durfte *Joh. Friedr. Reichardt* zu *Goethe* in Beziehung treten. *Reichardt*, vor- und zudringliche Natur duldete er nur wegen seines nicht unbedeutenden musikalischen Talentes. Goethe stellt ihm das rührende Zeugnis aus, daß er als der erste „mit Ernst und Strenge" an seine lyrischen Gedichte herangetreten sei. Aber auch in diesem Falle gab es kein eigentliches Zusammenwirken, die Verschiedenheit der praktischen Ansichten bereitete den völligen Bruch vor.

Reichardt ist heute unverdientermaßen vergessen, noch während er unermüdlich thätig war, lernte *Goethe* den Musiker kennen, mit dem ihn eine warme Freundschaft durch drei Jahrzehnte hindurch verbinden sollte, *Karl Friedr. Zelter*. Das überragende Genie hier der mäßig begabte Tonkünstler dort. Aber *Zelter* war ein Mann der praktischen Vernunft, ohne einen im Goetheschen Wortsinn problematischen Zug in seiner Art, zugleich besaß er einen „angeborenen kräftigen Kunsttrieb und redlichen tüchtig bürgerlichen Ernst", einen Drang nach sittlicher Bildung, die, wie Goethe sagt, mit der ästhetischen nahe verwandt, ja in ihr verkörpert ist. Der kräftige, urwüchsige Mann mit der Fähigkeit, Menschen und Dinge zu begreifen, mit gesundem Humor begabt, Goethe in aufrichtiger treuer Verehrung ergeben, mußte dem Dichter in seiner ganzen menschlichen Art zusagen. Und so gefiel ihm auch der Tonsetzer; er hätte kaum der Musik solche herrliche Töne zugetraut, schreibt Goethe einmal nach dem Anhören Zelterscher Werke.

Will man deren eventuelle Wirkung verstehen, so muß man sich daran erinnern, daß ihr Vortrag ein durchaus anderer war als der heutige Liedgesang. Die ganze zu lösende Aufgabe fiel dem Sänger zu, der durch seinen Vortrag jeder Strophe das ihr nötige besondere Kolorit zu geben hatte. Immer stand dabei das Wort, nicht der Ton im eigentlichen Mittelpunkt. Hier liegt das Geheimnis, weshalb Goethe allen den einfachen Liedern seine Teilnahme schenkte. Die Musik war Dienerin des Wortes, sie trat nicht mit der Forderung auf neben dem poetischen Kunstwerk als ein selbständiges betrachtet zu werden. Die Melodie war wohl Trägerin der Dichtung, aber doch nur insoweit, als es sich dabei um ein melodisches und damit erhöhtes Deklamieren handelte. Dabei war also die Dichtung nicht bloße Unterlage für die Musik.

Der Instrumentalmusik stand Goethe nicht mit dem gleichen Interesse gegenüber, aber die einmal in ihm erwachte Lust an historischen Dingen ließ ihn doch dazu kommen, daß er dem „Bach-Asyl" Schulz in Berka tagtäglich lauschte, wenn ihm derselbe Kompositionen von Bach bis zu Beethoven spielte. — —

Mit großer Verehrung für *Seb. Bach*, mit bewundernder Liebe für *Mozart* trat *Goethe Beethoven* entgegen. Am 2 September 1812 teilte er *Zelter* mit, daß er ihn in Teplitz kennen gelernt hätte. Am Schlusse eines Schreibens; man sieht,

er hatte schon schließen wollen, da fiel es ihm noch gerade ein daß der Freund Anteil nehmen könnte. »Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt, allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem gesellschaftlichen schadet. Er der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.«

Beethoven hatte vor *Goethe* gespielt, wohl frei fantasiert, ihm also das geboten, was das Herrlichste enthüllte, das er geben konnte. Es war an Goethe fast spurlos vorübergegangen. Die Musik streift der Dichter in seinem Urteil nur nebenbei, näher geht er auf die menschliche Art Beethovens ein. Und von ihr hatte er einen ungünstigen Eindruck bekommen.

Um das zu begreifen, müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, mit welchen Erwartungen Goethe der Begegnung hatte entgegen sehen dürfen. In ihrer fantastisch-überschwänglichen Weise hatte *Bettina Brentano* ihm von Beethoven geschrieben als dem Manne, welcher der Bildung der ganzen Menschheit weit vorauschreite, hatte sie ihm Äußerungen in den Mund gelegt, denen wohl irgend ein Beethovenscher Gedanke zu Grunde liegen mochte, denen sie selbst aber hohe Form und Schwung des Ausdrucks verliehen.

Und nun denke man sich Beethoven, den ungeschlachten, seinen höfischen Tonen unfähigen, wie er den Augenblick nicht erwarten kann, Goethen zu sehen und zu begrüßen, denke ihn sich, wie er seiner Freude ihm gegenüber zu stehen, ehrlich-plumpen Ausdruck giebt, nichts von Zurückhaltung wissen mag und aus diesem Mangel so gar keinen Hehl macht.

Goethe sagt einmal in einem seiner Sprüche: »Jeder hat etwas in seiner Natur, das, wenn er es öffentlich aussprächte, Mißfallen erregen müßte.« So hatte sich Beethoven gegeben, brüsk, rücksichtslos, und damit im Dichter die Lust weiterer Anteilnahme für immer zerstört. »Wo der Antheil sich verliert, verliert sich auch das Gedächtniß«, sagt Goethe an einer anderen Stelle. Beethoven mußte, wie er sich gab und wie er dem Dichter nach nüchternen, wenn auch oberflächlichen Schilderungen durchaus erscheinen konnte, den Eindruck einer problematischen Natur erwecken, einer Natur, die keiner Lage gewachsen ist und der keine Lage genug thut.

Es ist schmerzlich, daß *Goethe*, der so wunderbar befähigte, den Dingen auf den Grund zu sehen, hier mit seinem Blick an der Außenseite haften blieb, wenn Einer sich in das Schicksal, das furchtbare, zu schicken verstand, trotz widerstrebender Gewalten alles that, um, wie er selbst sagt, in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden, so war es *Beethoven*.

Goethe selbst hatte den Tondichter durch *Bettina* zu einer Zusammenkunft (nach Karlsbad) auffordern lassen und beigefügt: »Sage Beethoven das Herzlichste von mir.« — und dies war das Resultat. Nicht nur Mißgunst und Haß beschränken, wie Goethe meint, den Blick auf die Oberfläche. Von feindlichem Gefühl war er durchaus frei, er entschuldigt den tauben Meister ja auch. Aber der Unterschied zwischen dem Idealbild, das ihm Bettina entworfen, und der Wirklichkeit war zu groß, als daß ein Goethe selbst sich hätte hinein finden können. Beethoven ist nicht der einzige gewesen, der unter solchen Freundschaftsdiensten zu leiden gehabt hat.

Wäre *Zelter* der Mann gewesen, der *Goethe* in das Verständnis *Beethovens* hätte einführen, ihm hätte zeigen können, wie es in *Mozarts* Schöpfungen da und dort wie eine Prophezeiung auf den nach ihm Kommenden durchbricht, wie Beethoven an diesen Herrlichen und *Haydn* anknüpft, *Goethe* der Lernefrohe hätte sich doch wohl noch etwas in *Beethovens* Kunst hineinarbeiten können. Aber *Zelter* vermochte das nicht, auch wenn er es gewollt hätte. Wie er in Wahrheit über Beethoven dachte, zeigen seine Briefe: verstanden hat er der von *Weber* nichts hält, aber *Grauns* unleidlich sentimentale Kunst als kaum weniger denn eine Art von hehrem Wunderwerk pries, verstanden hat er *Beethoven* nicht, wenn auch das zugegeben werden muß, daß *Zelter* menschlich schöne Teilnahme an Beethoven zeigte. Vielleicht auch, daß ihm, der in gleicher Weise *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* im Gespräch oberflächlich abzuurteilen liebte, zuletzt doch noch eine Ahnung aufdämmerte, daß aus Beethovens tiefen Klängen einer zu uns spricht, der die Jahrhunderte überdauern wird. Stieg *Zelter* aber wirklich diese Ahnung auf, damals war es zu spät, noch irgend etwas an dem Verhältnis Goethes zu Beethoven zu ändern. —

Und nun zu *Beethoven*. Wie stellte er sich Goethen gegenüber?

Die erste Bekanntschaft mit seinen Dichtungen hat er im Hause der befreundeten schöngeistigen Familie *Breuning* in Bonn gemacht, deren Mitglieder ihn in die Kenntnis der Litteratur einführten. Auch der *Grossmann*schen und der *Böhm*schen Truppe mag er andächtig gelauscht haben, wenn sie »Claudine von Villabella« oder ein anderes Stück des Dichters gaben. Näher trat ihm Goethe als Beethoven nach Wien übergesiedelt war. Wie *Seyfried* mitteilt, behauptete Goethe in seiner Schätzung den ersten Platz unter den deutschen Dichtern, und Beethoven selbst nennt ihn und *Schiller*, *Ossian* und *Homer* in einer allerdings

wunderlichen Zusammenstellung als der ihm am nächsten stehenden Dichter Goethes Werke empfahl er seinen Bekannten und der Frau des Magistratsrats Janda schenkte er, da er selbst eine Gesamtausgabe doppelt besaß, ein Exemplar. In seinen Skizzen bemerkt er gelegentlich, daß er die Egmont-Partitur an Goethe schicken wolle. »dem unsterblichen Goethe widmete er seine Ouvertüre-pastoral Meeresstille und glückliche Fahrt. Ein Wort des Dichters kommt ihm in den Sinn und gleich scheint es ihm wohl zu einem Kanon tauglich. Den Gedanken einer »Faust-Musik« wird er nicht mehr los. Diese Verehrung Goethes blieb sich bis zu Beethovens Tode gleich. Als *Rochlitz*, den Meister 1822 besuchte, begann er »mit heller Freude« von dem Dichter, den er »vor Gott wohl wie langer Zeit« kennen gelernt hätte, zu erzählen. »Ich war damals noch nicht so taub, wie jetzt, aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für Geduld mit mir gehabt! Wie hat er an mir gethan!« Er erzählte vielerlei kleine Geschichtchen und höchst erfreuliche Details. »Wie glücklich hat mich das damals gemacht. Todtschlagen hätt' ich mich für ihn lassen und erbärmlich. Damals, als ich so recht im Feuer war, hab' ich nur auch meine Musik zu seinem Egmont aufgeschrieben. Seit dem Karlsbader Sommer treff ich in Goethe alle Tage, wenn ich nämlich überhaupt was. Er hat den *Klopstock* bei mir tot gemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopstock gelesen habe! Verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum, er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an, immer Maestoso! Donnerl! Nicht? Aber er ist doch groß und hat die Seele. Wenn er nur nicht immer sterben wollte. Das kommt so wohl Zeit genug. Aber der *Goethe*, der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum hilft er mich auch komponieren. Es läßt sich keiner so gut komponieren wie er. Ich schreibe nur nicht gern Lieder.«

Keine Frage, daß es echt Beethovensche Ausdrucksweise, daß ihm Irrthümer in der Darstellung mit unterlaufen, ist erklärlich, die Erinnerung an Einzelnes verblaßt nach 1 Jahren. Überaus bezeichnend aber ist, daß Beethoven als Ort der Begegnung Karlsbad statt Teplitz nennt, dorthin hatte Goethe ihn eingeladen. Man erkennt, wie ihn die Einladung tief bewegt hatte.

In demselben Jahre empfing Beethoven den Violinspieler *Boucher*, wie dieser an *F. Mendelssohn* Bartholdy schrieb, mit den Worten: »Goethe m'a écrit sur vous. Il vous aime, vous estime, je n'ai pas besoin de vous entretenir pour vous apprécier.«

Als *Ferd. Hiller* kurz vor Beethovens Tode den Meister aufsuchte, gedachte dieser mit »ausgezeichnet-herzlicher Teilnahme« Goethes. Vier Jahre zuvor hatte ihm Beethoven zugleich mit der Bitte, die er u. a. an den Weimarer Hof zur Subskription auf die große Messe gerichtet hatte, einen unbeantwortet gebliebenen Brief geschickt; die Vernachlässigung hatte keinen Stachel in ihm zurückgelassen.

»Es läßt sich keiner so gut komponieren wie Goethe.« Für Beethoven hatte das Wort eine tiefe Berechtigung. Versuchen wir uns darüber klar zu werden, wie er als Musiker zu dem Dichter stand.

Er komponierte von *Goethe*schen Dichtungen: »Wie herrlich leuchtet« – »Ich komme schon durch manches Land« (1803). Viermal »Nur wer die Sehnsucht kennt« (vor 1808). »Kennst du das Land« – »Herz, mein Herz« – »Es war einmal ein König« (Op. 75). »Trocknet nicht« – »Was zieht mir das Herz so« – »Kleine Blumen, kleine Blätter« (Op. 83, 1810). Dann die Egmont-Musik (Op. 84, 1810 vollendet). »Meeresstille und glückliche Fahrt« (Op. 112, 1815 geschrieben), endlich das Bundeslied »In allen guten Stunden,« 1815 als Op. 121 erschienen. Das ist verhältnismäßig nicht viel. Andere Kompositionspläne führte *Beethoven* nicht durch. Zweimal machte er sich an den »Erlkönig«, ohne aber skizzenhafte Entwürfe hinauszukommen lassen; immerhin die Absichten Beethovens klar erkennen, obwohl sie lückenhaft sind und die Begleitung nur ganz vereinzelt aufweisen. Die wunderbare Einheit, welche *Schubert* seiner Neuschöpfung des Gedichtes zu geben vermochte und die mehr wirkt als die nach Einzelheiten hin vielleicht glücklicher gelungene Komposition *Loewes*, diese wunderbare Einheit wäre durch *Beethoven* ohne Zweifel nicht erreicht worden, falls er die Skizzen ausgeführt hätte.

Wer seine Art zu schaffen nicht kennt, wundert sich, von so vielen seiner scheinbar unmittelbar empfangenen und unmittelbar wirkenden Werke zu hören, wie langsam nur der Meister den ihm und seiner Absicht genügenden Ausdruck gefunden. Auch die Goetheschen Lieder sind nur nach und nach in ihm zur Reife gekommen. So suchte er lange nach dem rechten Ton für »Kleine Blumen, kleine Blätter«; so arbeitete er verschiedentlich an dem Hoheliede aus »Faust«, dem er schon ganz kurze Zeit nach der Drucklegung des »Fragments« nahe getreten war; so beschäftigte ihn das »Hatterasleid« zu verschiedenen Zeiten und verfuhrte ihn sogar zu sonderbar schwülstigen Deklamationen in der Melodie, die zu des Dichters Worten gar nicht stimmen wollen.

Von anderen Plänen müssen noch diese Kompositionsversuche angeführt werden: »Wer sich der Einsamkeit ergiebt«, »Meine Ruh ist hin«, »Rastlose Liebe«, »Wechsellied zum Tanz«, »Nähe des Geliebten«. Von diesem Gedichte sind zwei Entwürfe der Komposition vorhanden. Beide Mal wollte es fortlaufend, nicht strophisch gesetzt werden. Die zweite Skizze hat für die Melodie der ersten Strophe die Fassung, welche Beethoven als Thema der

vierhändigen Variationen in Ddur komponierte. Schließlich ist noch anzuführen der »Gesang der Geister über den Wassern«. Die komponierten resp. skizzierten Fragmente aus »Faust« stehen in keiner Beziehung zu dem Plane das ganze Werk mit Musik zu begleiten.

Eckermann gegenüber hat sich 3 Jahre nach *Beethovens* Tode Goethe einmal über eine Faust-Musik ausgesprochen. Er hatte »das Schwache einem Charakterzug des Jahrhunderts« genannt und auf Eckermanns Bemerkung, er gebe die Hoffnung doch nicht auf, zum »Faust« eine passende Musik erstehen zu sehen, hinzugefügt: »Es ist ganz unmöglich. Das Absteigende, Widerwärtige, Furchtbare, was er [Beethoven] enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte ein Charakter dem Don Juan sein. Mozart hätte den Faust komponieren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen, er ist zu sehr mit nahrungsvollen Theatern verflochten.« Das Für und Wider in diesen Worten zu erwägen ist hier nicht angebracht. Goethe hat schwerlich von Beethovens Plan etwas erfahren, und war dem doch so, so war es jetzt vergessen.

Wann in Beethoven die Absicht aufdämmerte, den »Faust« zu komponieren, läßt sich nicht genau angeben. Im Jahre 1810 berichtete das »Journal des Luxus« darüber mit der näheren Angabe, Beethoven wolle die Dichtung für seine Zwecke bearbeiten lassen. Wie er sich das dachte wissen wir nicht, doch scheint er an der Absicht, das Gedicht müsse, ehe es komponiert werde in irgend welcher Weise gründlich verändert werden, festgehalten zu haben. Möglich also, daß Beethoven an eine »Oper« gedacht hat, möglich auch, daß ihm nur die Erinnerung gewisser Abschnitte vorschwebte. Im Jahre 1823 [lieben Breitkopf & Härtel in Leipzig ihn durch *Rochlitz* auffordern, die Komposition vornehmen.] Beethoven schien Feuer und Flamme und doch mußte die Antwort nach Leipzig lauten: Beethoven wolle zwar, werde aber schwerlich. Doch der Plan tauchte immer wieder auf. Ein Jahr später bemerkte der Meister: »ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen was ich brauche. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist. Faust.« Dürfen wir *Schindler* glauben, so hat Beethoven noch auf dem Sterbebette an die Faust-Komposition gedacht. Gezwungen die Ausführung blieb ihm versagt. Ein anderes Werk mögen wir als an ihre Stelle getreten ansehen, seinen »Faust«, die Neunte Symphonie.

Nur einen flüchtigen Blick noch gilt es auf Beethovens Kompositionen Goethescher Werke zu werfen. Begnügen wir uns mit der Egmont-Musik, der größesten und bedeutungsvollsten dieser Schöpfungen. *Reichardt* war ihm 1790 mit einer Komposition vorangegangen, auch *Kayser* scheint sich am »Egmont« versucht zu haben. Zuerst trat Beethoven 1809, dem Drama nahe, an diesem Jahr finden sich Skizzen zu Klärchens Lied »Freudvoll und leidvoll«. Aber es war mit Klärchen begonnen und steht in keiner Beziehung zu der späteren Musik. Diese wurde 1810, im Frühling geschrieben und zwar in folgender Reihenfolge der Nummern der Partitur (No. 7, Larghetto, Klärchens Tod); No. 1 (Die Trommel gerührt); No. 2 (Melodram); No. 3 (Sorgen-Symphonie); No. 4 (Entwurf 1); No. 5 (Entwurf 2); No. 6 (Entwurf 3). Die Ouvertüre ist wahrscheinlich früher geschrieben worden.

Beethovens Auffassung des ersten Liedes hat lange geschwankt, wie die Skizzen deutlich erkennen lassen. Zuerst schwebte ihm eine knappe, volkstümliche Weise vor, er begnügte sich mit der einfachen strophischen Behandlung der Worte. Bald aber begann er schärfer zu gestalten, führte instrumentale Zwischensätze ein und suchte jedem Moment des Liedes die entsprechende musikalische Unterstützung zu geben. Diese äußerliche Auffassung konnte ihm nicht genügen, und so ersetzte Beethoven die Skizze durch eine andere, derselben, welche der gedruckten Form zu Grunde liegt. Man hat an ihr oft Anstoß genommen, die Weise unnatürlich, der Situation nicht entsprechend, hat sie spitzfindig und überladen genannt und damit nur bewiesen, daß Beethovens durchaus zu rechtfertigende Auffassung ganz und gar nicht verstanden worden ist. Es ist der idealistische, symbolische Auffassung wie *Nottebohm* mit Recht betont. Klärchen ist in dem Liede »Die Trommel gerührt« nicht mehr das derbe Bürgermädchen, das ein fröhliches Soldatenkind singen könnte. Es geht ein düsterer Zug durch den Gesang. Klärchen ahnt das Schicksal ihres Geliebten. Wie könnte sie ein munteres Trällerlied singen, da sie uns zuerst entgegentritt, umschlungen schon die Sorge ihr kleines Haus.

Es würde zu weit führen, der Partitur ausführlich nachzugehen. Einige kurze Bemerkungen mögen genügen. Die Ouvertüre ist ein Meisterwerk, wert, der unsterblichen Dichtung als Prolog voranzugehen. Kein Zug ist da, der nicht bewiese, wie tief Beethoven das Drama auf sich hat wirken lassen. Der Ausdruck ist wunderbar klar und einfach. Nirgendwo zeigt sich ein Moment der Reflexion, das Ganze ist aus eigenem innerem Erschauen und Erleben herausgewachsen. Es ist keine symphonische Dichtung, welche aus dem reichen im Drama gegebenen Gegensätzen ein Langes und Breites und Ausgeführtes macht, aber ein symphonischer Satz, in dem jedes dem Gedichte wichtige, historische, soziale und psychologische Moment, soweit es nur überhaupt musikalisch verwendbar war, Berücksichtigung gefunden hat. Keine gemachte, innerlich erlebte Musik. Egmont, der Kampf der Nieder-

lande gegen ihre Unterdrücker, das war ein Vorwurf, der Beethoven den Schöpfer der heroischen, der C Symphonie das »Fidelio« im Innersten berühren mußte. Man darf diese Meinung trotz einer übrigens nicht einmal beglaubigten Erzählung *Aerd Lorenz* aufrecht halten, der ruhige der Meister sich, als die Wiener Stadttheaterin die Aufführung des »Tell« und des »Egmont« beschlossen hatten, um *Schillers* Dichtung zur Komposition benutzt habe.

Der dem ersten Liede folgende Entreakt besteht aus zwei Abschnitten, Andante und Allegro con brio. In dem ersteren berührt man begegnet hier und da ähnlichen in seinen Werken. Beethoven den Hauptklang der dem Ganzen zu Grunde liegenden Skala nicht schon dieser Umstand zeigt, daß es sich um eine Einleitung um die Motivierung des nachfolgenden Satzes handelt. Lastend ist der Charakter dieser Musik von unheimlichem, tragendem Verlangen herrscht darin, das noch kein rechtes Ziel vor Augen steht. Eine meisterhafte Stimmungsmusik. Das Allegro zeigt die Stimmung verdichteter der ungestüme Drang nach Freiheit tönt aus diesen Klängen. Man muß auf die Einfachheit der verwendeten Ausdrucksmittel, auf die Knappheit der Tonsätze achten. Beethoven wollte und durfte nicht etwa fantastische Massen musikalisch darstellen, sondern das den Niederländern innewohnende lebendige und reine Freiheitsgefühl, den Gedanken, dem sich die Besten mit ihrem ganzen Herzen hingegeben, dem sie alles zu opfern bereit sind. Das heißt die Verwendung komplizierter musikalischer Formen ebensowenig zu wie die Häufung harmonischer Kontraste. Das ganze Werke ist auf befreiende psychologische Moment berechnet. Beethoven also auch hier nicht das äußere Drum und Dran wilder wunderlicher, grausiger *Szenen* etwas das allerdings die Verwendung anderer Farben nötig gemacht haben würde. Aber dem wäre eine Aufgabe gewesen, die abseits der Vorstellung Beethovens von seiner Kunst lag.

Eine eingehende Analyse des Werkes würde längere Zeit bei dem Larghetto des zweiten Entreakts zu verweilen haben, bei dem Beethoven *dem* jeden Zweifel an die große Unterredung Egmonts und Oraniens im 3 Akt gedacht hat, nicht, wie der um die Kenntnis Goethes und seines Verhältnisses zur Musik in Frankreich verdiente *Adolphe Jullien* annimmt, an die Szene zwischen Egmont und Klärchen. Beethoven geht nicht auf Einzelheiten ein, er charakterisiert in knappen Zügen das innere Wesen der beiden, den ernst besorgten Oranien, den leichtsinnigen arglos heiteren Egmont. Dem Verhältnis der Szene entsprechend ist der Charakter des Stückes voll von ernstem Pathos. Egmonts Geschick muß sich erfüllen, will seinem Volke die Freiheit werden.

Es folgt Klärchens schönes Lied »Freudvoll und leidvoll,« schlicht und innerlich, trotzdem es, wie mir scheint, an Bestimmtheit des Ausdrucks hinter den Andeutungen einer Skizze in F dur zurückbleibt. Den zweiten Teil des Liedes benutzt Beethoven zu einer kurzen Instrumental-Phantasie im dritten Entreakt. Eine Marschmusik das Einrücken der Truppen Albas andeutend hört sie ab. Ein einfacher Marsch, besser kann einfacher sein, fast nur Rhythmus, keine vortretende Melodie, kein harmonischer Prunk. Sicherlich hat Beethoven nicht im Sinne gehabt, dem grausen ein grausiges historisches Kolorit zu geben. Darum dokumentierte er sich recht. Er wollte das Anrücken von Truppen andeuten, die, an blinden Gehorsam gewöhnt, hierhin marschieren, willenlose und gefühllose Werkzeuge in der Hand des Führers. darum also die einfache, realistische Weise und das Abweisen künstlerischer Ausdrucksmittel.

Der 4 Entreakt knüpft mit dem furchtbaren Ausbruch an die Szene des Drama an, da Egmont arglos dem grausen Alba im Garn gegangen und, der Warnung des Freundes zu spät gedenkend, seinen Namen ausruft. Von dem Worte birgt das musikalische Motiv den Rhythmus. Mit Oraniens Namen steigt die Erinnerung an die letzte Unterredung mit ihm in Egmont auf folgerichtig knüpft Beethoven hier an die zweite Entreakt-Musik an.

Das Andante agitato schließt sich an, jenen Stück, das man wohl das ergreifendste der Partitur genannt hat und das die verzweifelte Angst Klärchens in Töne bannt, wie sie hilflos durch die Straßen irrt, und Hilfe für den Geliebten erfleht. So wundervoll vollendet Lauheiten darin ist man möchte dem rührendem Ausdrucke des Flehens Worte unterlegen.

die ganze tragische Tiefe des Momente scheint nur durch die Musik nicht erfaßt zu sein, eine Vertiefung, zu der die gewählte Tonart und die vielen konsonanten Durklänge immer wieder hindrängen.

Hilfe ist bei den Menschen, die nur ihre eigene Sicherheit im Auge haben, nicht. So thut Klärchen den letzten ernsten Schritt. Ihrem Tod widmet Beethoven den nächsten Abschnitt seiner Partitur, die ergreifend schöne D moll Trauer Musik, die unendlich einfach gehalten, gegen den Schluß hin die Wunder rhythmischer Gewalt in Beethovens Sprache enthüllt.

Das Melodram, herrliche Musik enthaltend, aber wie alle derartige Zwitterbildungen verfehlt, und die an den Anfang anknüpfende Sieges-Symphonie schließen das Stück.

Es ist uns ein Urteil *Goethes* über die Egmont-Musik aufbewahrt. In einem Briefe vom 17 Juli 1811 äußert er gegenüber *Abraham von Halbrecht*, wie schön der Komponist den Dichter ganz verstehe und durchdringe »Beethoven, sagt Goethe, hat darin Wunder gethan, und es war ein glücklicher Einfall die Musik zu Egmont durch kurze Zwischenreden dergestalt zu exponieren, daß sie als Oratorium aufgeführt werden kann.« Die Stelle scheint eine wärmere Würdigung Beethovens

zu enthalten, da aus aber die Antwort auf die begeisterte Auslassung der Dame ist, die Egmont-Musik atme denselben Geist wie Goethes Schöpfung so erscheint wie schon von *Frommel* mit Recht hervorgehoben worden ist, Goethes Wort kühl und abweisend.

»*Goethe* lebt und wir alle sollen mitleben Darum läßt er sich auch komponieren.« Offenbar hatte Beethoven des Dichters Lyrik im Sinne, als er den Satz aussprach Es ist ein Urteil das uns an den Goethe der Straßburger Zeit erinnert, der die letzte Erinnerung an die Leipziger Sentimentalität überwand und mit überwältigender Kraft Naturvorgänge zu beleben lernte. Beethoven hat schwerlich daran gedacht, ihm schwebte der Dichter mit seinem unvergleichlichen sprachlichen Reichtum, der unergründlichen Fülle von Naturbildern, von Stimmungen, mit seiner herrlichen Kraft und Gefühlstiefe vor Nichts verschwommen-sentimentales in ihm. Wie schnell war *Beethoven* mit sentimentalen Anwandlungen fertig geworden, wie rasch hatte er jegliche unklare Gefühlsseligkeit überwunden. Einer Natur wie der seinen mußte Goethe sich erschließen. Und doch hat er wenig von Goethes Gedichten mit Tönen umkleidet Er schrieb eben nicht gerne Lieder Er lehnte sich oft an Goethe an, sein Wort gab ihm Befriedigung, Freude, wenn nötig Trost Aber der starke Geist fühlte sich am mächtigsten allein.

Seine Kompositionen Goethescher Dichtung bezeichnen nicht den Höhepunkt seines Schaffens Im »Egmont« sind nicht die Lieder das Beste, sondern die Ouvertüre, die Instrumentalstücke überhaupt, für die er sich nur im allgemeinen die Anregung in der Dichtung holte Ihm, dem die Musik wesentlich Inneres Leben war dem sie noch nicht nur Dekoration wurde, ihm war es schwer, sich in den Zustand eines andern hineinzufinden, der selbst all das, was er in dichterische Form gegossen, im Innern erfahren hatte. *Goethe* fühlte wohl die Unmöglichkeit, den im Dichter vorausgegangenen psychischen Prozeß den Komponisten auch seinerseits ganz erleben zu lassen. *Beethoven* mochte an die Möglichkeit glauben, aber es ist nicht zu leugnen, daß ihm dies Nachleben nur bis zu einem gewissen Grade gelungen ist. —

Hält man alles zusammen, so zeigt sich, daß *Beethovens* Bewunderung des Dichters sich stets gleich geblieben ist, daß er mannigfache Anregungen auch für sein Schaffen von ihm empfangen, zu höchstem Wirken gemessen an seinen eigenen Arbeiten, aber nicht durch Goethe begeistert worden ist Seine Natur macht da ihre Rechte geltend. *Goethe* seinerseits brachte dem Menschen in Beethoven nicht die innere Teilnahme entgegen, aus der ein Verstehen hätte erwachsen können. Für Beethovens Musik besaß er, daran können alle Deuteleien nichts ändern, kein Verständnis.

Richten wir deshalb nicht. Es ist ein schönes, versöhnendes Wort unseres Goethe, mit dem Sie mir zu schließen erlauben »Über Abgeschiedene eigentlich Gericht halten zu wollen, möchte niemals der Billigkeit gemäß sein. Wir leben alle am Leben Nicht was sie gefehlt und gelitten, sondern was sie geleistet und gethan, beschäftige die Hinterbliebenen.«

Lose Blätter.

Zu unserer Musikbeilage.

Die Musikbeilage der vorliegenden Nummer enthält außer einem hübschen Kinderliede von *Karl Reinecke* und einem einfach sinnigen Violinstück von *Max Reger* zehn Choralmelodieen in zum großen Teil polyrhythmischer Form d. h. in solcher mit Taktwechsel.

Man braucht sich heute nicht mehr zu streiten, ob die Gemeinde im stande ist, rhythmisch zu singen oder nicht die Praxis hat bewiesen, daß sie es kann. Eine viel umstrittene Frage dagegen ist es noch welches die geeignetste Form der Notation ist. Manche Musiker, z. B. Dr. *Herzog*, halten es für das beste, die Taktstriche ganz und gar wegzulassen, andere, z. B. *Schöberlein-Riegel*, benutzen zwar die Taktstriche, jedoch ohne Rücksicht auf ihre Accentbedeutung, wodurch ein Taktwechsel allerdings vermieden wird, aber doch nur scheinbar. Wieder andere suchen die verwickeltsten Niederschriften, namentlich auch unter Zuhilfenahme der Triolen, um allen Werten gerecht zu werden.

Zweifellos genügen schon zwei Taktarten, um alle Rhythmen in ihrer größten Form anzugeben, denn im Grunde genommen gibt es ja nur zwei Taktarten, den zwei- und dreigeteilten Takt, alle anderen, auch die Monstra des fünf- und siebengeteilten Taktes, sind nur Abstufungen derselben, welche durch Multiplikation und Addition der Zahlen zwei und drei gefunden worden sind.

Indem ich den vorliegenden Choral »Mir nach spricht Christus« nur unter Benutzung der Zahlen zwei und drei notierte, kam ich mit 2 Taktarten aus. Genau so hätte ich auch die Melodie »Nun ruhen alle Wälder« wiedergeben können Da ich jedoch einstweilen die genaueren rhythmischen oder besser gesagt metrischen Formen des $^{6}/_{8}$ und $^{9}/_{8}$ Taktes wünschte, wurde eine dritte Taktart, der $^{12}/_{8}$ Takt, nötig Trotz dieser für das Auge und Gefühl des Dirigenten resp Organisten gegebenen 3 farbigen Rhythmen, wird der Chor oder die Gemeinde nur zwei Taktarten unterscheiden, den geraden und ungeraden Mit beiden Taktarten nun öfters zu wechseln, macht der Gemeinde natürlich anfänglich Schwierigkeiten. Die Erfahrung lehrt jedoch, daß diese überwunden werden können, namentlich mit Hilfe der Schule und des Chors. Beide müssen für gute Einstudierung der Melodieen sorgen. Der Chor hat die spezielle Aufgabe, die Choräle öfters im Gottesdienst als sogenannte »Motette« oder als Altarspruch vorzutragen. Noch wirksamer ist es, wenn er die eine oder andere

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juni. Wie bekannt, ist [illegible] Oper [illegible] Meyerbeer [illegible] Hofoper [illegible] Meyerbeer [illegible] Hofoper [illegible] Meyerbeer [illegible] Hofo

[illegible]

wurden die Herren Dr. Walther und Lessinger eingeladen zum Vortrag des Gesangs durch die im Vortrag vollendete Wiedergabe ihrer Arien bei. Der erste Chor klang frisch und lebendig, dagegen litt der letzte sehr unter einer gewissen Unruhe der Ausführenden sowohl als auch des Dirigenten. So wirkte das Bachsche Werk zu laut und für sich ist, um derartigen Musikfest würdig zu beschließen, war es doch nicht recht geeignet, hier mehr als kurzen ernsten, ungemischten Tonstück viel eher am Platze gewesen. Max Puttmann.

Hamburg. Die Pflichten eines Konzertdirektors erfuhren nur recht eine Aufführung von *Hegars* »Nänie« beanspruchen. Das Werk errang im Stadttheater nach dem großen äußeren Erfolg, der hier Gluck'sche Hermann'sche Leistungen war erreicht ist auch gut, so gab es nur zwei Wiederholungen. Vom Novitäten im Konzertsaal wäre noch *Hans Huber*s Böcklin-Symphonie, sowie der Tragische Symphonie von *Dvorak* zu nennen. Das ersterwähnte Werk *Professor H. Huber* den zweite *Arthur Nikisch* auf.

Von »Neuer« aufgeführten Werken erregte *Lassen*s Symphonie zu *Dantes* Divina Commedia allgemeines Interesse. Der instrumentale Gehalt des ersten Teiles »Inferno« machte tiefen Eindruck. Es ist etwas von *Dantes*scher Größe in diesem wuchtigen Themen und packenden Rhythmen. Der hohe Stern tiefer Leidenschaft weht uns an aus Bild und Stimmung wo beide noch als und die neu empfundene, wenn auch leicht theatralische Epitaphe der Francesca. Ihnen bringt willkommenen Kontrast in den Hölle[illegible]

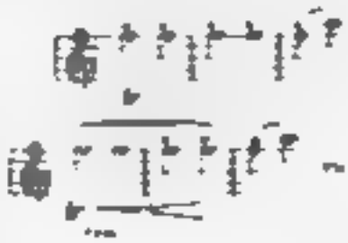
Der zweite Abteilung, die ganz Reue und Zerknirschung ist wollte nicht so ihre irgend und sind der verklärte Auffassung des Werkes zu bringen. Francesca angestimmt von vier ernsten Chören Verzweiflungsrufen Magnificat Anima mea Dominum verhallt auch dieser Partie zu erschüttern Sieg. Von Chorwerken muss noch einer sehr verwandtschaftlichen Verführung ehe der von Professor *Julius Spengel* geleitete Cäcilien-Verein vorführen, gedacht werden und der am [illegible] Tschaikowsky beschäftigte. Man tut nicht an *Liszts* Werk mit dem Maßstab herantreten, mit dem man *Wagner*, Kompositionen beurteilt, aber denkt man an *Liszts* und sogar *Cherubini*, lassen sich neben Anknüpfungspunkte *Liszts* den Theaters angenehmen, packte vor allem der dramatische Gehalt der Textworte, und so schuf er auch in dem dieser schauerlichen Dem neue ein Meisterstück musikalischer Charaktermerkmale. Der rechte Ruhe von verschiedenartigen Seelenstimmungen wurde hier in Tönen wiedergegeben, die erschütternd wirken. Auch der [illegible] Partien waren manche Schwierigkeiten auf, deren Lösung für die Popularität eines deutschen Zuhörers nicht selten etwas Theatralisches anhaftet, das nicht so recht mit kirchlichem Sinn in Übereinstimmung gebracht werden kann.

Das letzte orchestrale Konzert der Saison veranstaltete der Direktor des Stadttheaters. Das Konzert der erfolgreichen französischen Komponisten [illegible] Herr *Gustav Charpentier* aus Paris, welchem persönlich in Hamburg um hier ein Konzert zu widmen großen Interesse zu lenken, dessen Programm nur Werke *Charpentiers* aufwies.

Dieser Einblick in das Schaffen des jungen Franzosen war von großem Interesse. Obwohl der Künstler phantasievoll veranlagt war er ist nicht ohne Talent, gründlicher Überlegung geht er jedoch dem großen Talenten des heutigen Frankreichs bezeichnen von denen [illegible] zu schließen ist. Manches in den zu Gehör gebrachten Liedern und in der Orchester-Suite »Impressions d'Italie« ist als Versuche zu »Lassen« zu Lobeshöhen wenn zu Ausdruck zu bringen es geht aber auch Partien da, der von glänzendem technischen Geschick und starker Innerlichkeit zeugen.

Das Hauptwerk der Produktion bildete *Charpentiers* »Symphonie Dramatique«. Das Leben eines Dichters. Der erste Teil dieser großangelegten Komposition, — der Autor liebt ein Werk in Akte — »Zauberhaftes« bietet, gehört mit zum besten, was die französische Musik der letzten Jahre aufzuweisen hat. Reiner spekulativer Kraft über an jene Traum und Geheimnis, konnte diese Musik schreiben diese feinen Stimmungen und Vibrationen festhalten und so nicht suggestiver Wirkung zusammenfassen. Es scheint dann doch, daß *Charpentier* noch neuer Stoffe und Drang Fernsehe in ein Studium treten wird, das die erhoffte Frucht seiner bedeutenden Konstruktion zeitigen hilft. J. F.

Weimar, Mai 1902. Im nächsten Abonnementskonzert der Hofkapelle *Ed. Lassen* dirigierte nach langer Zeit als Schüler wieder einmal den lebhaften Instrument *Berlioz' Fantasie*-Symphonie. Er spielte schön, sehr schön das Konzertstück von *Weber* und Klavierspiele von *Mendelssohn*, *Chopin* und *Liszt* (»Campanella«) und als Zugabe Etüde von Rubinstein. Das Hoforchester ging am Besten mit der Symphonie in C dur von *Schubert*, deren Finale vielleicht etwas zu glatt »abfolgerungsvoll« wurde. Man hört es nicht gleichmäßig stark



[illegible] quoten, wenden

[illegible] anführen, [illegible] schwellenden Anwachsen des Klanges liegt hier der Hauptreiz. Auch [illegible] Lassen-Konzert Arbeitsmenge hätte gleichfalls viel wirkungsvoller ausgearbeitet sein können. Wagner »Kaisermarsch« am Schluß war dennoch wirklich Steigerung, denn das Programm war abwechslungsreich lang genug. — Die »Konzerte« der Hofkapelle haben im Musikleben Weimars stets obenan gestanden, es war daher ein starker Abonnementsbesuch zu ihnen Hindernis und ist schon noch ein Platz zu haben, [illegible] warum das so ganz anders geworden ist, so daß oft ganze Reihen im Parkett und Balkon leer sind, dürfte nicht schwer zu ergründen sein.

In der letzten Woche des April beschäftigte sich Herbert Müller-Mainz mit Thätigkeit in Weimar durch seinen Rücktritt aus allen seinen öffentlichen Stellungen als Kapellmeister, Dirigent und Musiklehrer. Von verschiedenen Seiten wurden ihm reiche Ehrengaben überreicht. Musikvereine gaben ihm (als Ehrenmitgliedern) und Sängerbünde) und ihm auch sonst das Scheiden nicht schwer gemacht. Er gründete in Weimar Kammerchor, welcher hochverdiente, allgemein geachtete Mann, der als Musikpädagog sehr Tätigen besten Erinnerungen auch (gleich Liszt) nach [illegible] Rom) zu wenden. –

In den Tagen des 30. und 31. Mai feierte die Kunstgemeinde Weimars die Enthüllung des Denkmals (Marmorbild) für Meister *Liszt*. Die denkwürdige Feier gestaltete sich zu einem imposanten Musikfeste. Unter Professor *Kahlmeyer*s Münchner Leitung fand am 30. Mai abends, im Saal des Konzert der Hofkapelle statt, in welchem nur Werke von Liszt aufgeführt wurden. Die so eigenartig stimmungsvolle symphonische Dichtung »Festklänge« erzielte den Abend in prächtigster Weise, die »Faust-

Symphonie bildete den Schluß, das Bruder Konzert, gespielt von *Lübbe* und *Lieder* gesungen von *Johanna Dietz* standen zumeist des Publikum in glänzender Weise ausgeführten Programmen. Das Abendkonzert vereinigte über 5 Wagner-Freunde versammelte Kinder der Hof-Logen von Bayreuth und Umgebung u. a. auch Professor Anton Seyler Leipzig spendete anerkennende Worte, welche wahre Genugthuung über Fortschritt in der mit begeisterter Wärme des Anhängers gepflegten Wagner-gabe dieser in erlauchtem schönem Tempel. Es war eine Lust aufzublicken und aufzuhören und es wurde so recht der wahre und reiche Feststimmung erzeugt, die als Gefühle der harmonischen außerordentlichen Programm bereits in der Luft schwebte. Sonntag den 1. Mai nachmittags 11 Uhr fand im Bayreuth der Lehrer Herr schaften und der letzten verwandten Gelehrten die Entstellung des Lust-Gambiers im Lust statt. Der weiter volle Park wurde mit dem Klange C-a-r-l-L-i-c-h, macht Lieder von Lust erfüllt, dann auf die gelehrten weiche und warm empfundene Vorträge des Herrn von *Hermann* folgte. Nach Niederlegung unzähliger Lorbeer Blumen und Lorbeerkränze ging der Meister Jungmannde zusammenden um nach der Abends zur erneuten Aufführung des Tannhäuser eilte. Er ging Klingsors von Lust wieder zu versorgen. Präsident von *Wende* sang mit seinem Gesangen den Tannhäuser und erntete bei Lorbeeren des Abends in der er auch mit dem tiefsten Heldenpathos Ausdruck wahre. Die übrigen Sänger, Chor und Orchester hatten an schönen Wetter die Meister und gestalteten so die Aufführung zu einer Weihestunden. Sonntag den 1. war berichte um die Konzert des Kinder Vereines von Leipzig unter Leitung des *Grosse* einem ersten Hochgenuß und wünsche es wäre weiter möglich an Nachmittag in schönster Weise ist. Die schönsten Leistungen bewiesen von den Klingen Patronen und den Kinder bereits am Ehrentore von Lust, wie z. B. gestalte Chöre von *Alexander Ritter* (deutschen Lust), Sammlung *Franz Wendels* (Schule für Kinder Stimmen), *Peter Cornelius*, (Lieder (Sammlung) und der Sammlung Moritz (Singet dem Herrn ein neues Lied von *J. N. Lud.*). Der berühmte Organist *Hans Hermann* Leipzig spendete dem deutschen im schönen Münsterlich in B-A-C-H Fuge Monster *Franz* und *Liszt* Fuge der Tag. Im ganzen war es wieder einige schöne zu bemerken Konzerte, die von so vielbesuchenden Lust gelesen wurden, Dank, vielen Dank allen, die uns so selbstlosen, begeisterten Wege dazu verhalfen. Wir mal einmal an diesen Tagen am Wunder erhoben unsere geistige Zeit von der das Heiligen Wort die Wahrheit spricht:

„Was vergangen hier nicht stirbt,
aber ging es hinterwärts werden,
Verschiedenes möge noch erwerben."

K. Loepfast.

Berlin a. W. Im April März und Ende April waren *Gerald Zeyers* neue Oper Klingsors im Mittelpunkt des Interesses. Die Oper ist ein Werk, das nach verschiedenen Richtungen hin Beachtung verdient. Es ist ein Werk, das in seiner Gesamtheit nicht ganz befriedigt, aber doch in einzelnen Teilen von hervorragender Schönheit ist. Der Text ist von *Zeyer* selbst verfaßt und lehnt sich an die Sage von Tristan und Isolde an. Die Handlung ist einfach und klar, die Charaktere sind scharf gezeichnet, die Sprache ist edel und poetisch. Die Musik ist in einzelnen Teilen von großer Schönheit, aber sie ist nicht immer gleichmäßig. Es fehlt ihr an Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Die Instrumentation ist vielfach interessant, aber oft zu schwer. Die Sänger hatten einen schweren Stand, da sie gegen das Orchester nicht aufkommen konnten. Die Inszenierung war eine sehr gute. Die Ausstattung war prächtig. Die Aufführung unter Leitung des Kapellmeisters Blech war vortrefflich. Die Oper wurde nach der Premiere noch dreimal gegeben, aber sie hat sich nicht auf dem Spielplan halten können. Sie ist zu schwer für das Publikum. Es ist ein Werk, das man bewundern muß, aber das man nicht lieben kann. Es ist ein Werk für Kenner, nicht für das große Publikum. Es ist ein Werk, das man studieren muß, aber das man nicht genießen kann. Es ist ein Werk, das man respektieren muß, aber das man nicht lieben kann. Es ist ein Werk, das man bewundern muß, aber das man nicht lieben kann. Es ist ein Werk, das man studieren muß, aber das man nicht genießen kann. Es ist ein Werk, das man respektieren muß, aber das man nicht lieben kann.

Elberfeld. Im April und Mai Philharmonischer [illegible] Leitung des Herrn Max Fiedler in drei [illegible] Symphoniekonzerte [illegible] Leitung des Herrn Max Fiedler [illegible] Wagner [illegible] Aufführung [illegible] Wagner [illegible] Leitung des Herrn Max Fiedler

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

VI. Jahrgang. 1902.

No. 8.
Ausgegeben am 1. August 1902

Monatlich erscheint:
1 Heft von 8 Seiten Text und 2 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt: Die Musik der Zigeuner. Von Dr. Karl Storck. — Zur Harmonik Händels. Von Max Arend. — Lose Blätter: Über Gemeindegesang. Karl Hey, Die Musik als sinnliche Weisheit. Von Rudolf Louis. Musikalische Spaziergänge. Berichte aus Berlin, Dresden, Kiel, Mannheim. Kleine Mitteilungen. Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Die Musik der Zigeuner.

Von Dr. **Karl Storck.**

I

So wichtig im entwicklungsgeschichtlichen Sinne die Musik der Naturvölker für uns ist, so wenig vermag diese Musik als solche auf uns zu wirken. Das liegt ja ohne Zweifel zum Teil an der völligen Verschiedenheit der elementarsten Grundlagen, wodurch ja auch die Vorbedingungen für die Aufnahmefähigkeit unserer Sinne eine Verschiebung erfahren. Aber es scheint mir doch als werde diesem beliebten Einwand eine zu grofse Bedeutung beigelegt. Denn je mehr eine vergleichende Völkerkunde die Gleichartigkeit der Grundlagen der Musik bei allen Naturvölkern nachweist und von da aus die Brücken zu den ältesten überlieferten Formen der Kulturvölker zu schlagen vermag, um so mehr werden wir uns sagen müssen, dafs es nicht geradezu naturgesetzliche Verschiedenheiten sind, die unsern Sinnen den Genufs jener Musik unmöglich machen, sondern dafs vielmehr der rohe und unausgebildete Zustand dieser Musik für unser in Beziehung auf die Musik weiterentwickeltes, kultiviertes, also auch vom Naturzustand entferntes Gehörorgan unschön oder unmusikalisch ist. Wir brauchen doch nur daran zu denken, dafs bei der modernsten Musik viele Leute dort Ohrenschmerzen bekommen, wo andere von einer geradezu sinnlichen Wollust des Ohrenschmauses sprechen, um zu erkennen, dafs auch unsere natürlichen Anlagen sich der Entwicklung anpassen.

Gerade aber weil die Musik naturgemäfs ein Glied der gesamten Kulturentwicklung der Völker ist, weil sie den Einflüssen dieser Entwicklung unterworfen ist, weil sie mit der Gesamtkultur die Einwirkungen fremder Kulturen aufnimmt, weil sie, und das scheint mir sehr wichtig, Jahrhunderte lang mehr von gelehrten theoretischen Erwägungen und von den Bedürfnissen einzelner Kreise (z. B. der Kirche) geleitet worden ist, als vom Verlangen des Volkes oder von der natürlich genialen Anlage einzelner Volkskinder — gerade deshalb meine ich, müfste es von besonderem Werte sein, die Musik eines Volkes zu betrachten, das von allen jenen Einflüssen frei geblieben ist, bei dem aber aus irgendwelchen Gründen gerade die Musik sich weiter entwickelt hat. Wir hätten dann ein Beispiel, wie weit der »Naturmensch« auf Grund rein natürlicher Anlagen in der Musik gelangen konnte.

Die Musik aller uns wesensfremden Kulturvölker, der der alten Welt sowohl, wie etwa der heutigen orientalischen, ist für eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung unserer abendländischen Musik ziemlich belanglos, sie kommt eigentlich nur für die allgemeine Geschichte und die Völkerkunde in Betracht. Denn die Musik eines jeden dieser Völker ist das Ergebnis einer langen Entwicklung, die mit der ihrer Gesamtkultur Schritt hielt. Diese Entwicklung ist oft sehr weit gediehen, die Theorie der Chinesen zum Beispiel ist

von einer Differenziertheit gegen die der unsrige nicht aufkommt. Wenn also diese Musik unserem Gefühl fremd bleibt so liegt es nicht daran daß sie sich nicht entwickelt sondern daran daß sie sich anders entwickelt hat als die unsrige. Sie kann dabei in ihrer Art ebenso weit gelangt sein, wie die unsrige. Aber die beiden Entwicklungen bilden die Schenkel eines Winkels deren gemeinsamer Schnittpunkt der Urzustand der Musik so etwas wie die Musik der Naturvölker, ist. Die beiden Linien der Schenkel aber werden sich nie wieder berühren. Die Annahme auf die man verfallen könnte die Musik der Griechen und Hebräer bedeuten entweder eine direkte Überlieferung im Choral der altchristlichen Kirche oder sie gehören zum Kapitel von der Macht theoretisch gelehrter Erwägungen auf die Entwicklung unserer abendländischen Musik.

Aber gibt es nun ein Volk, das in allem Wesentlichen Naturvolk geblieben ist, in der Musik aber eine hohe Stufe erklommen hat? Ja, die Zigeuner.

Dieser Stamm hat aber hatte doch bis vor etlichen Jahrzehnten alle wesentlichen Merkmale des Naturvolks oder unstäten Volkes beibehalten. Trotzdem seine Anwesenheit in europäischen Landen seit elfhundert Jahren bezeugt ist hat es nur belanglose Aufgeschlossenheiten angenommen. Die Zigeuner haben sich nie mit anderen Völkern vermischt und gingen unbekümmert an allen Staatseinrichtungen derselben vorüber. Aber auch seine eigenen Einrichtungen erheben sich in keiner Hinsicht über die jedes Naturvolkes. Dieses Volk besitzt keinen Boden, keinen Kultus, weder Geschichte noch Gesetzbuch. Es fährt fort zu bestehen und keinem Beifluß, keinem Willen, keiner Verfolgung, keiner Belehrung gelingt es, eine Veränderung in diesem Volke hervorzubringen es aufzunehmen oder auszurotten. Diese Leute haben keine Heimat, keine Zuneigung auch nicht zu der Scholle auf der sie lange Zeit die Letten gefunden. Sie haben auch keine eigentliche Beschäftigung, jedenfalls kein Gefühl für den Wert der Arbeit. Es ist ein Volk, das nicht weiß woher es kommt und wohin es geht keine Überlieferung bewahrt und keine Annalen aufzeichnet, das ohne bestimmten Glauben, ohne Lehrmeinungen seine dauernde Vereinigung nur durch einen Aberglauben überlieferte Gebräuche beständiges Elend und tiefste Erniedrigung aufrecht erhält.

Aber daß es dies vermag daß es inmitten ihm weit überlegener Völker gegenüber allen Verfolgungen sich zu erhalten vermag beweist daß es ein Etwas besitzen muß aus dem es die seelische Widerstandskraft schöpft, das ihm zur Selbsterhaltung seines eigenen Sinns dient, so daß es nach keinem anderen verlangt.

Dieses eine ist für den Zigeuner die Musik.

Gerade deshalb ist es für uns besonders wertvoll daß das nicht philologisch beste Buch über die Zigeuner von einem Musiker herrührt. *Franz Liszt*. Sein Buch über Bohemiens et leur musique en Hongrie zeugt von einer so tiefdringenden Seelenkunde, einem so starken Sichhineinleben in die Empfindungswelt dieses fremden Mannes, daß es auch dort die wertvollsten Aufschlüsse gibt, wo das rein stoffliche Material nicht sehr reichlich oder nicht mit der schärfsten Kritik gesammelt wurde.

Und es war nicht bloß jener Scherblick des genialen Künstlers der so oft in der Geschichte der Künste ohne viele Vorbereitung tiefer drang, als alle sorgsam zusammengetragene Kärrnerweisheit es vermochte die *Liszt* zu diesem Buche befähigte, es war auch seine eigene Persönlichkeit. Er selber sagt darüber (S. 111): Mehr als eine Art persönlicher Sympathie hat uns unsere Zeit zu den Zigeunern hingezogen und veranlaßt, uns näher eingehend mit ihnen zu beschäftigen, was sie betraf. Das Andenken der Zigeuner verknüpft sich mit unseren Kindheitserinnerungen und mit einigen der lebhaftesten Eindrücke. Später wurden wir wanderender Virtuose, wie sie es in unserem Vaterland sind. Die haben die Pfähle ihrer Zelte in allen Landen Europas aufgestockt und wir durchliefen das wirre Netz von Wegen und Straßen auf dem sie im Lauf der Zeiten umherirrten in einigen Jahren ihre geschichtlichen Geschicke gewissermaßen in gedrängtem Bilde wiederholend. Wir blieben daher gleich ihnen den Bevölkerungen jener Länder fremd, verfolgten gleich ihnen unser Ideal in einem unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der Natur.

Aber drängt sich die Frage auf wie kommt es, daß bei den Zigeunern gerade die Musik diese Ausbildung erlangte und nicht was doch nach dem Vorgange anderer Völker näher liegt die Poesie.

Das hat *Liszt* mit hohem Feinsinn erklärt. Ich lasse seine Ausführungen wörtlich hier folgen:

„Es ist begreiflich daß bei vollständiger Ermangelung geistiger Bildung behaglicher Muße andächtig aufbewahrter Geschichte verehrter Erziehung und ehrwürdiger Religion daß bei Verleugnung jeder Anhänglichkeit an die Scholle an das Vaterland ein Volk nicht einen Dichter aufzuweisen haben wird welcher Gefühle der Thatkraft, des Handelns in heroischem Rahmen entfalten diesen Gefühlen hat es entsagt und sich in eine unerschütterliche Passivität gehüllt, die es allem was die übrige Menschheit bewegt unzugänglich macht. Wenn unsren Geist ein wildes Träumen und Sehnen durchzuckte so mußte es im Begehren nach einer eigenen Poesie ein anderes Ausdrucksmittel als das des Wortes ersinnen. Es mußte zur Mitteilung seiner innersten Empfindungen eine Form finden, worin sich diese nicht bestimmt aussprechen,

ihre Ursache nicht verraten. Weil das Schweigen über sich selbst ihm fast einzige Religion ist, kann ihnen die Erzählungen nicht zusagen, in denen es selber der Hauptheld spielt. Überdies wäre es unklug gewesen, seine verbrannten, schwefelnden Taten zu Bildern und Thaten darzustellen, wie der Poesie es notwendig verlangt hätte. Wohl finden sich bei ihm hier und da einige Lieder und Romanzen, als rohe und ungeschickte Kunstversuche können sie aber nicht in der Reihe der Kunstwerke aufgezählt werden. Wenn es in heftigerwachtem Volk die ursprünglichen Triebe seines Wesens, die es so lange in schweigendem Insichsein gehalten hatte, wie mit einer Explosion aussprechen würde, so wählt sich dem reine Instrumentalmusik als das geeignetste Mittel hierzu, als die die Kunst weiche Gefühle ausdrückt ohne ihnen eine Anwendung zu geben oder in den von der Epopöe erzählten, im Drama dargestellten Thatsachen eine Allegorie für sie zu suchen, die Instrumentalmusik lädt der Leidenschaften in ihrer eigenen Wesenheit hervortreten und schimmern, ohne sich an ihre Verwirklichung in geschichtlichen oder erfundenen Gestalten zu binden.«

Darum von *Liszt* erkannten meisten Gefühlen läßt sich auch ein Aufgeber beifügen. Für die Zigeuner ersetzt sich vom Mittelalter an die Musik als günstigster Ersatzmittel. Und zwar ebenfalls die Instrumentalmusik. denn Lieder und Gedichte wären von den fremden Völkern, für deren Unterhaltung sie sorgten, gar nicht verstanden worden.

In ausgesprochenster Weise stellt *Liszt* den Zigeuner dem Juden gegenüber. Beide über die Erde zerstreut, beide durch Jahrhunderte lange Verfolgung abstammend. Aber die Ursachen sind grundverschiedene. Den Juden erhielten die Erinnerung an seine Gottesvolkschaft, die Hoffnung auf seine neue Herrschaft mit dem kommenden Messias. Den Juden gab die Hochachtung seiner Gesetze das einigende Band, der Haß gegen alle Fremden schützte ihn vor der Vermischung. Aber weil sie nach Macht, nach Besitz streben, so fügten sie sich immer und überall und passten sich fremdem Gesetz, fremder Art an. »Ihr Gegensatz war nur der, absolutem Gehorsam blind gehorchenden jedwedem Staate verwirft der Zigeuner den Despotismus jedweden Gesetzes. er verlangt von der Erde nichts als das Leben, und mit einer ebenso übertriebenen als grotesken Verachtung gegen alles Beschränken brauchen bewahrt er den Charakter seiner Individualität durch fortwährendes Zusammensein mit der Natur, durch völlige Gleichgültigkeit gegen die Menschen so lange er ihrer nicht zur Erreichung seiner Zwecke bedarf. Auch er hat List und Betrug aber nicht aus Haß und berechneter Bosheit. Haß und Rachegefühl entstehen bei ihm nur zufällig, so nur persönlich, nicht schöpferisch.«

Für die Kunst hat das die große Bedeutung, daß es keine nationalfähige Kunst mehr gibt, sondern die Palästina verlassen in diesem Sinne ist *Wagners* Unfruchtbarkeit des Judentums zu verstehen. *Liszt* drückt sich unter ganzer Art noch milder aus. Die Israeliten können keine neuen Werte erschaffen, denn sie sangen niemals ihre eigenen Gefühle. Die langen Verschlossenheiten des Judentums war in ihrer Religion des Schweigens gestattete ihnen nicht den Aufschwung ihrer Seele, das Werk ihres Herzens, das Leben ihrer Leidenschaften dieser idealen Sprache anzuvertrauen. Nach dieser ganzen Art drängt es dagegen die Juden zur Reproduktion, in der sie ja auch Bedeutendes leisten. Daß es viele jüdische Komponisten gibt, will nichts besagen. »Künstlerische Hervorbringen und selbst von gelungenen Hervorbringen ist keineswegs gleichbedeutend mit der höchsten Gabe künstlerischen Schaffens. es besteht heute der Unterschied zwischen Talent und Genie. Ersteres bewegt sich in bereits bekanntem Inhalt und Form, letzteres eingt kraft persönlicher Eingebung und in Weisen, die diese es lehrt und dazu verschreibt.« Dieses letztere ist dem Judentum versagt, weshalb es aufgehört hat eine Nation zu sein.

»Den Zigeunern erwachsen die von den Juden so augenscheinlichen Merkmale ihres Charakters, der Stärken nach schrankenloser Freiheit aus einer der fortwährenden unmittelbaren Berührung mit der Natur entgegenen in schweigendem Brüten verharrenden Besonderheit. Da sie sich ihrer unmittelbaren Einwirkung nie entziehen werden und die von ihr hervorgebrachte Erregung so zur Gewohnheit in ihnen, daß es ihnen das Leben nehmen hieße, wollte man sie auf längere Dauer dieser Eindrücke entziehen. Der Zigeuner hat keine Auffassung für den Begriff der Familie und noch weniger für den des Vaterlandes, des Herdes, und am wenigsten des Eigentums. Sie betrachten der ganze Erde als ihr Vaterland, der Reisen, dem ihre Nahrung beruht ist der übrige die vom Zufall zusammengewürfelte Bande ist ihre Familie. Jedes Klima, jedes Land gefällt ihnen, in welchem sie ziemlich ungehindert schweifen dürfen.«

Denn überall ist ja die Natur, in der der Zigeuner vollständig aufgeht. »Ihm heißt Leben die Sinnenweiden der Natur durch alle Poren einsaugen, seine Augen nachhaltig an all ihren Farben und Formen sättigen, mit gespanntem Ohr all den Klänge und Accorde erhorchen, ihrem lauschenden Duftbauch einatmen auf Moos und Blumen hingestreckt den Bezug aller dieser Genüsse durch die Phantasiegebilden des Traumlebens verhundertfachen, bis zum Erschöpfen aller Kräfte leben lassen, endgen ermatteten und sich dann der ebenso lebhaften Reaktion gegen alle diese Genüsse zu überlassen wie er denn eben nur noch heftiger und leidenschaftlicher Erregungen fähig ist. ein Zustand, der vielleicht den Alkoholismus in seiner mannigfaltigsten

Dissonanz symbolisierte, haben es mit einer ganz besonderen Art Wahnsinn derjenigen Neutöne zu tun, welche die ungerade Akkumulierung erfunden, welche der Natur mehr von ihren poetischen Geheimnissen abgelauscht, mehr von ihrem mysteriösen Schaffen entschleiert hatten, als der Schwachheit unserer Konstitution zu kosten erlaubt ist. Wenn wir nun die Musik der Zigeuner zum Zweck eines Vergleiches mit der unserigen heranholen, so wäre als erster Unterschied festzulegen, daß sie keinerlei Modulationssystem kennen, daß sie sich bei ihr in ihrer Kunst ebenso wenig durch irgend eine Regel binden lassen, wie im Leben. Alles ist gut, alles erlaubt, wenn es ihnen gefällt. *Lust* drückt sich dabei aus. Sie besitzen eine unerschöpfliche Tonleiter und Sprache und halten in der Bewahrung dieser beiden eine religiöse Scheu und Treue gewahrt, die sich sonst nur bei ihnen findet. Im übrigen kennen sie keine Kunstvorschrift, am wenigsten für das Verhältnis der Tonarten untereinander, der vermittelnden Übergänge und bei ihnen so wenig bindend, daß man sie eine Anhäufung Notenbilder nennen und selbst wo sie vorkommen, eher für einen Anhauch moderner Komposition für ein Verwischen und Verwischen des ursprünglichen Gesetzes halten darf. Übergangsakkorde sind, mit geringen Ausnahmen bei den höchsten Regionen einer Tonart nach der andern in der echten Zigeunermusik ein ungekannter Luxus.

Diese unvermittelten Übergänge, dieses Springen aus einer Tonart in eine ganz andere ist ja der beste Ausdruck für das ganze Wesen des Zigeuners, der sich ja auch aus einem Weltmenschen ohne Vermittelung in einen anderen wandeln läßt, wie darauf bedacht augenblicklich abzureisen.

Zu dieser völligen Freiheit der Modulation tritt als zweites, wesentlich neuen Unterscheidungsmerkmal hinzu die Eigentümlichkeit ihrer Skala die Intervalle anlangend, wie sie unserer Harmonie ganz fremd sind. Die Zigeunertonleiter (c d es fis g as h c), eine Molltonart enthält fast immer die übermäßige Quarte die verminderte Sexte die große oder übermäßige Septime. Der Fortführung dieser übermäßigen Tonschritte hatte vielleicht ursprünglich den Zweck, neue Lautverhältnisse zu gewinnen gedient, daß sich tritt dieser dreifache und unausgesetzte Mißklang der Intervalle die der ganzen Harmonie einen völlig von der unserigen verschiedenen Charakter gibt so frei und willkürlich auf daß in früherer Zeit die Mehrzahl der Bearbeiter sie für falsche Lesart der Spieler ansahen und abzuändern versuchten. Denn natürlich sind diese Quarten Sexten und Septimen nach den Regeln einer hohen Musikwissenschaft nicht erlaubt. Man kann ihr auch diese Freude eines Verbotes ruhig lassen wie so manche andere. Das Verbotene bekommt seine Berechtigung ja sehr einfach dadurch daß es da ist und daß es gefällt.

Wird nun auch der rein gemischte Nicht-Fachmann dem eigentümlichen Zauber dieser fremdartigen Harmonie sich nicht entziehen können so sind es doch mehr äußere Merkmale die ihm zuerst auffallen und ihn unwiderstehlich fesseln die eigenartigen Rhythmen und dagegen von den unserigen verschiedenen Verzierungen. Die Rhythmen sind von einem Reichtum, einer Mannigfaltigkeit und Geschmeidigkeit wie sie in demselben Maße sonst nirgendwo gefunden wird. Sie verbinden unaufhörlich verschiedene kleinere superponieren sich und schwingen sich den kantigen Wechsel des Ausdrucks von der wildesten Heftigkeit bis zur zitternden Lässigkeit, bis zum weichen Smorzando an von kriegerischer Bewegung zum Tanz vom Triumphmarsch zum Leichenzug von dem an Mondschein auf Wasser gemahnenden Träumereien zum hochzeitlichen Gesang übergehend. Als einzige Regel für diesen Rhythmus dessen Wesen ja gerade die Regellosigkeit ist erkennen wir die Aufgabe, sich allen Regungen eines bis ins Krankhafte gesteigerten Empfindungslebens rasch anschmiegen zu können. Und unendlich, unberechenbar wie dieses Empfindungsleben ist deshalb auch die rhythmische Fülle *Lust*, in deren Händen täglich neue Kompositionen gelangten verschwenderisch erfunden als ob jeder neu aufgefundene Fragment von Zigeunermusik eine neue rhythmische Form, irgend eine musikalische unerwartete Wendung, irgend ein Brechen des Rhythmus von ungeahnter Wirkung enthalte.

Das ist grundverschieden von aller Nationalmusik, wie die Folge der Verbreitung der Programmusik in den letzten Jahrzehnten überall gekommen und so die Öffentlichkeit getrieben worden ist. Denn hier pflegt gerade der rhythmische Bewegung durchweg so gleichartig zu sein, daß man an ihr die nationale Zugehörigkeit sofort erkennt.

Dem rhythmischen Reichtum entspricht die bunte Fülle des Zierwerks. Was an Lauben, Vorschlägen, Arpeggien, Tonleitern, chromatischen und diatonischen Passagen geleistet wird mit welchen Tongrüppchen und Verschlingungen der Zigeuner sein Meer zu umgeben weiß ist gar nicht abzuerzählen. Allerdings am Meer hält er fest, die Linie, die zu Grunde liegt, verläßt er nie ganz. Aber die einmal angeregte Phantasie läßt sich nicht mehr bezwingen jeder Augenblick bringt neue Einfälle jede Tongruppe erregt neue und das alles im Eingabe des Augenblicks. Spiel verschwenderisch, aber darum nicht weniger künstlerischen Spiel. Wenn man gewaltigen Symphonieen gegenüber das Gefühl des Trunkenen hat hier darf man vom Berauschtsein sprechen. Unvermittelt ist er berauscht, überrascht sich traumt sich dann wieder springt auf schreckt, pariert und singt immer neu, immer überraschend und doch immer in Einzelheiten zusammengehörig. Noch an ein anderes muß man

denken, wenn man dieses Spielen um ein Gegebenes sieht wenn man die Melodie wie den festen Golddraht erkannt, um den ein wirres Gerank von Blumen und Blättern geschlungen ist Der Sprung ist vielleicht so überraschend, wie ein Stück Zigeunermusik selber, aber besteht nicht auch die kontrapunktische Polyphonie des Mittelalters nach Luthers schönem Bilde darin, daß einer eine schlichte Weise hersinget neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solch schlichte, einfältige Weise gleich als mit Jauchzen gringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleichsam herzen und lieblich umfangen.«

Ich weiß es wohl, hier herrscht höchste Gelehrsamkeit, dort regelfreies Drauflosgehen, hier doch in der vielfachen Stimmführung ein Gebundensein, dort schrankenloseste Freiheit hier ein architektonischer Aufbau zum sorgsam gegliederten Kunstwerk, dort der kühnste Impressionismus, der fallen läßt, was ihm nichts ist, breit ausführt, was ihm behagt. In der Kontrapunktik zuletzt die höchste Objektivierung in Gefühl und Form, beim Zigeuner die schrankenlose Herrschaft der Individualität. Und doch ist nicht beides entstanden aus der Tonseligkeit, der reinen Freude am Klang Nein wirklich *Hanslik* hat mit seiner Definition der Musik als tönend bewegter Form nicht einmal für die Kontrapunktik recht. Die Musik ist immer und überall zum Klang gebrachtes Innenleben und rein klangliche Sinnenfreude. Das Auge, das Formen ersieht, hat ursprünglich nichts dabei zu thun.

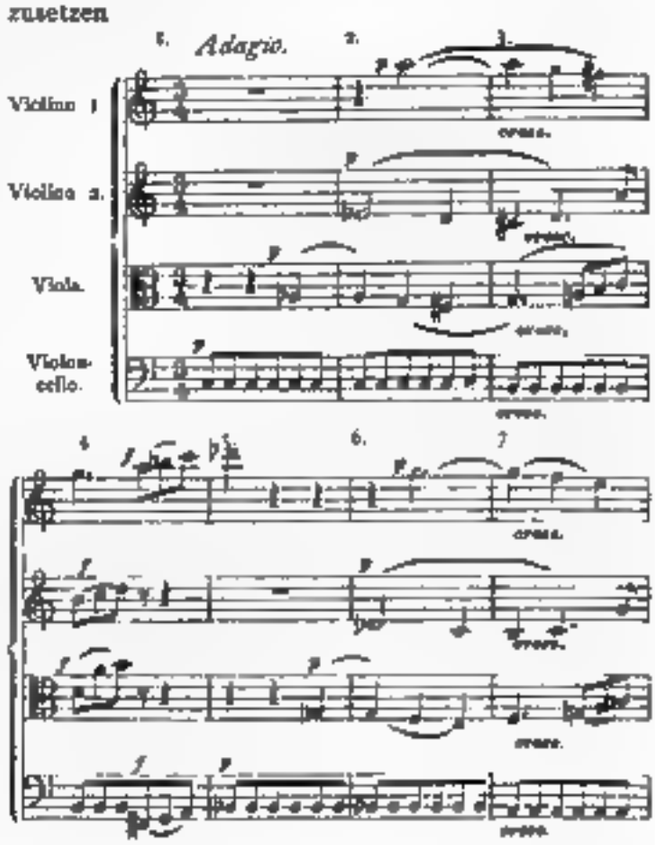
Zur Harmonik Mozarts.

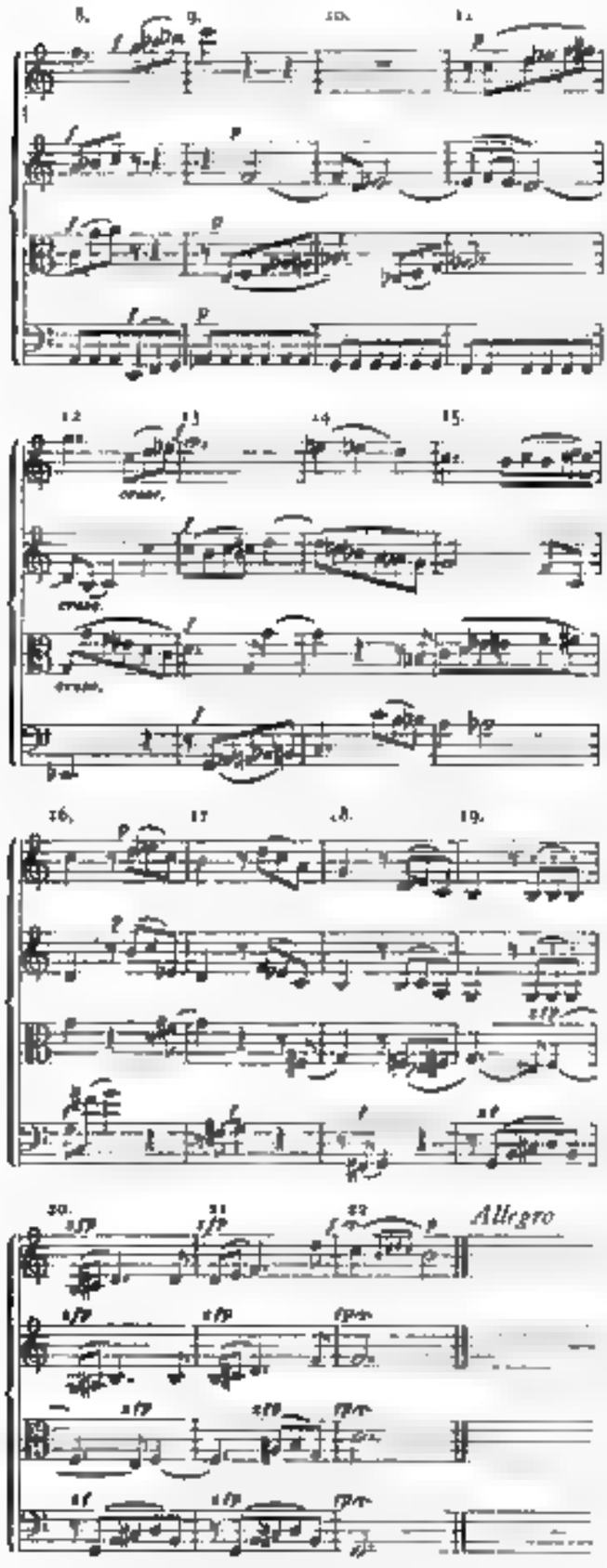
Von **Max Arend.**

Wer sich eingehender mit der Harmonik Mozarts beschäftigt, wird auf sehr unerwartete Dinge stoßen. Die ätherische verklärte Süßigkeit dieser Musik ist oft besprochen worden, weniger oft das Versinken in die intimsten Geheimnisse der Harmonie. Ich glaube, daß man sehr wohl sagen kann, daß sich in Wagners »Tristan« keine harmonische Kombination findet, die Mozart nicht schon hätte wie man etwas Ähnliches von Seb. Bach gesagt hat freilich kann man das nur vermuten aus dem Einblick, den relativ wenige Stellen, auf der einen Seite Wagners und auf der andern Mozarts, in die Technik des musikalischen Operierens beider Meister gewährt, und da dieser Einblick notwendig individuell verschieden ist, so hat eine derartige Behauptung, wie ich gerne eingestehe, etwas Mißliches an sich. Den strikten Beweis aber zu erbringen vermag man nur durch Einzelnachweise, und diese würden mehrere Menschenleben absorbieren, ohne daß das Resultat schließlich auch nur einen Leser finden würde.

Im vorigen Jahre habe ich in den »Bayreuther Blättern« eine harmonische Analyse des Tristanvorspiels von Wagner geliefert (siehe Jahrgang 1901, April-Stück). Jüngst stoße ich auf eine Mozartsche Stelle, die einen starken Anklang an das Motiv enthält, welche das Tristanvorspiel eröffnet, und die — womöglich noch wütender angefochten worden ist, als die Harmonik des Tristanvorspiels! Wenn ich diesen starken Anklang anführe, so geschieht das eine Bemerkung, die ich lieber nicht machen würde — natürlich weder, um Mozart, noch, um Wagner zu verkleinern. dieser Anklang hebt beide Meister Mozart, insofern sich zeigt, welcher intimen Konzentration, welcher Versenkung in die mystischen Tiefen der Harmonie, dieser Genius fähig war, Wagner, insofern sich zeigt, daß seine Originalität nicht beruht auf (mehr oder weniger zufällig) aufgefundenen neuen Kunstmitteln, sondern auf der Verwendung vorhandener Kunstmittel. Diese Verwendung ist allerdings unerhört.

Ich beginne damit, die Mozartsche Stelle herzusetzen





Das Quartett ist das 6. der Haydn gewidmeten, komponiert am 14 Januar 1785 in Wien (vgl *von Köchels* thematisches Verzeichnis und die Gesamtausgabe von Mozarts Werken bei Breitkopf und Härtel), also zu einer Zeit, in der Mozart auf dem Gipfel seiner Meisterschaft stand. Mozart scheint sich mit diesen Haydn-Quartetten besondere Mühe gegeben zu haben er widmet sie in der der Originalauflage (Vienna, 1785, presso Artaria e Comp.) vorangesetzten Dedikation als die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit »il frutto di una lunga e laboriosa fatica« seinem besten Freunde (al suo migliore amico) Joseph Haydn. Es kann uns also nicht wundern, wenn diese Frucht tiefen Sichversenkens in die Welt der Klänge Kombinationen, Ahnungen von Tonbeziehungen, enthält, durch welche Mozarts Zeitgenossen sehr befremdet werden mußten ist doch wie Schopenhauer ausführt, die Geschichte jedes Genies nicht zufällig, sondern naturnotwendig ein Leiden, weil das Genie nicht sowohl zu vergleichen ist mit einem Schützen, der geschickter ist als ein anderer, als vielmehr mit einem, der trifft, was der andere nicht einmal sieht.

Diese Befremdung der Zeitgenossen zeitigte sonderbare Blüten. So, erzählt *Jahn* in seiner Mozart-Biographie, ließ sich der Fürst *Krazalkovitz* in Wien von seiner Privatkapelle diese Quartette vorspielen und rief seinen Instrumentisten einmal über das andere Mal zu, sie spielten falsch. Als die Spieler sich wehrten und zeigten, daß schwarz auf weiß stand, was sie spielten, geriet der Fürst Krazalkoviz in einen solchen Zorn, daß er die Stimmen zerriß.

Dem Verleger wurden aus Italien die Stimmen zurückgeschickt, weil sie zu fehlerhaft gestochen seien!

Am meisten aber entfesselte gerade die uns beschäftigende Stelle die Pygmäen-Wut des alten *Sarti*. Dieser schrieb anläßlich unserer Stelle und einer andern ein »Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart«, in welchem er zunächst eine sonderbare Harmonielehre, gestützt auf Begriffe der griechischen Musiktheorie, vorträgt, und dann in 36 Mozartschen Takten 19 Kapitalfehler gegen seine Theorie findet. Auf Grund dieses Fundes glaubte er sich dann zu wüsten Schmähungen gegen Mozart berechtigt.

Dabei war Sarti gar kein unbedeutender Mann. Werfen wir, um das zu verstehen, einen Blick auf sein Leben ist es doch klar, je größer uns Sarti erscheinen muß, um so viel mehr wird Mozarts Genie ins Übermenschliche gerückt [1])

Geboren 1729, gestorben 1802, war Sarti einer der gefeiertsten italienischen Opernkomponisten, und scheint auch ein bedeutendes Lehr- und Organisationstalent gehabt zu haben. Er war Schüler des berühmten Padre *Martini* in Bologna (1706–1784). Den Einfluß dieses Theoretikers, der sich viel mit griechischer Musik beschäftigte (vergl. seine »storia

[1]) Vgl auch meinen Aufsatz über Sarti's Leben und Bedeutung in No. 19 des laufenden Jahrgangs der »Musik«.

della musica« in 3 Bänden (Bologna 1757) wird auch uns sogleich zeigen, wenn wir das Sartische Pamphlet näher ins Auge fassen. Nachdem Sarti in seiner Geburtsstadt Faenza 1752 mit seinem »Pompeo in Armenia« einen Erfolg errungen hatte, finden wir ihn 9 Jahre als Hofkapellmeister in Kopenhagen [1]. 1770 wurde er als Sacchinis Nachfolger Direktor des Konservatoriums del Ospedaletto in Venedig. 1779–1784 war er Domkapellmeister in Mailand, und hier in Mailand, wo der 14jährige Mozart 1770 und in den folgenden Jahren als Opernkomponist (»Mitridate«, »Ascanio in Alba«, »Lucio Silla«) bedeutende Erfolge errungen hatte, mußte er mancherlei Züge des wachsenden Ruhmes dieses »Barbaren« sehen. 1784 wird er nach St. Petersburg berufen, und auf der Reise von Mailand nach Petersburg trifft er in Wien mit Mozart persönlich zusammen. Mozart vergaß den Brief an seinen Vater vom 9. Juni 1781 hatte ihm sehr viel vorgespielt, endlich auch die Variationen über »come un agnello« aus Sartis Oper »Fra i due rivali« (che intrigante il terzo genio) und Sarti hatte darum viele Freude. Mozart redet von Sarti als einem braven deutschen Manne — diesen schlug Kind! Ein wenig später schreibt Sarti sein Pamphlet, in dem es unter anderem heißt (gleichsam als Erinnerung an das Wiener Zusammentreffen Mozart ins Album), aus diesen beiden Geschmieren [der uns beschäftigenden Stelle und einer anderen] kann man indessen urteilen, daß der Verfasser das noch nicht kennt und nicht kennen will, nichts anderes als ein Klavierspieler mit verdorbenen Ohren ist [storchi guasti], der noch um den Kontrapunkt [nach Padre Martinis »Esemplare ossia saggio fondamentale pratico del contrappunto« 2)] nicht bekümmert ist ist ein Anhänger verfehlter des falschen Systems der in 12 gleiche Halbtöne geteilten Oktave, einem von den verständigen (wenn Künstlern hinlänglich erkannten und von der Harmonik bis zur Evidenz als falsch bewiesenen Systeme«. Folgen wir Sarti weiter, so finden wir ihn in Rußland eine sehr erfolgreiche Tätigkeit entfaltend: 1792 gründete er das erste russische Konservatorium in Jekaterinoslaw, eine Tat, die ihm den Adel einbrachte. Auf der Rückreise nach Italien starb er 1802 in Berlin. Seine Oper »Giulio Sabino« (1781) erlangte Weltruf und überhaupt rühmt man ihm dramatisches Talent und reiche melodische Phantasie nach. Auf unser kontrapunktisches, bei Martini erworbenes, Kenntnissen war er besonders eitel, daß diese Fertigkeit nicht ganz unberechtigt war, zeigt eine oben mitgeteilte achtstimmige Gesangfuge, wenn wir dem Urteil der Hörer dieses Werkes Glauben schenken dürfen.

Sehen wir uns nun das »Essame armonico fatto

[1] Über den Aufenthalt Sartis in Kopenhagen veröffentlichte Axel Thiele aus Kopenhagen, wo er schreibt, einen Aufsatz in der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. 3, Heft 3.

sopra due frammenti di Mozart« an. Es hat sonderbare übrigens unseren Gehalt entsprechende, Schicksale gehabt. Im Druck ist es nicht erschienen. Ein Manuskript davon hatte *B. Asioli* in Mailand. Dieser hatte nach dem Tode Sartis das richtige Gefühl, daß eine Veröffentlichung das Andenken des Verfassers bedecken würde. Auf Drängen des ungenannten Mailänder Korrespondenten der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig) überließ er diesem indessen das Manuskript zur Veröffentlichung einer Anzeige. Daraus finden wir in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« Jahrgang 1811 Nummer vom 5. Juni, nachdem vorher eine heftige Kritik unserer Mozart-Stelle aus der Feder Fétis in seiner »Revue musicale« (Tome V S. 62) u. a. und einige Entgegnungen auf diese die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Gegenstand gelenkt hatten.

Die Schrift von Sarti begann damit, die Harmonielehre auf 3 Prinzipien zu reduzieren: 1. das Verbot der Quintenparallelen (»la proibita non dove andare di movimento diretto«), welches dem Mangel an Harmonie steuern soll, 2. das Verbot der Quintstände, welches umgangen den Überfluß an Harmonie steuern soll. Dabei findet auch die interessante Betrachtung, da der Mangel an Harmonie als solcher das Ohr nicht beleidige, habe das Quintenverbot etwas Willkürliches an sich, nicht ebenso aber das Verbot der Quintstände, diese müßten streng vermieden werden. Einige Licenzen seien allerdings vorsichtig reciperit worden, denn bisher habe man annehmen können, daß ein Komponist Ohren habe. Neuerdings aber seien sich Barbaren ohne alles Gehör einfallen, Musik komponieren zu wollen. Wer Quintstände macht, muß mit Ohren gefolterte Ohren, perchè [oreccchie] torturate di ferro haben.

Dann folgen abstruse Erörterungen von Begriffen der griechischen Musiktheorie. Es sei nur angeführt, was Sarti unter Apotome versteht, weil er bei der Besprechung unserer Stelle den Ausdruck mehrere Male gebraucht. »Apotome, auch kleiner halber Ton und falscher Einklang genannt, ist derjenige, was denselben Namen hat (quello che si fa col medesimo nome), als fa, fa ♯ etc. mi ♭ etc.«

Der harmonische Analyse unserer Stelle ist folgende: »Takt 2. Der erste Violine macht bei ihrem Eintritte einen Apotome-Querstand mit der Viola und dissonnert, weil der Anfang der weiche Tonart, die Violine aber das harte hören läßt, und noch dazu mit einer Sekunde zur Viola beginnt, das ist also einer der abscheulichsten Eintritte. Takt 3. Das cis in der zweiten Violine macht einen Apotome-Querstand mit dem vorhergehenden c im Basse. Takt 4. Das h der ersten Violine macht einen Apotome-Querstand mit dem vorhergehenden b im Basse, obschon sie darauschen liegt, weil ein Achtel nicht hinreicht, das vorige b vergessen zu machen. Takte 6–8 sind Resultate der

vorhergehenden und enthalten dieselben Fehler, Takt 9. Das a der Viola macht mit dem as im Basse eine falsche Oktave, die im Adagio ziemlich lange dauert, um empfindlich zu sein die falsche Oktave ist die Umkehrung der Apotome. Takt 11 Das fis der ersten Violine mit dem f im Basse bietet denselben Fehler des vorigen dar Takt 14 Die Viola tritt schlecht mit dem b ein, weil es einen Apotome-Querstand mit dem vorhergehenden h des Basses macht. Takt 20. Das as der zweiten Violine, als übermäßige Terz zum f der Viola, ist überaus schlecht in einem Adagio. Takt 21 Das as in der Viola als verminderte Sexte zum f der Violine zeigt als Umkehrung den Fehler des vorigen.«

Nun folgt die peroratio, derentwegen das Pamphlet verfaßt wurde

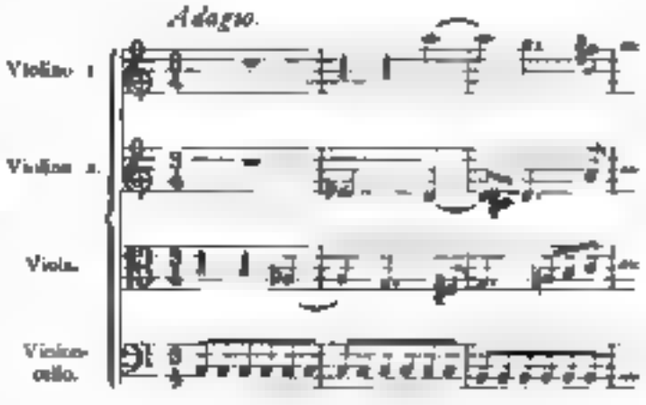
»Kann wohl der gesunde Menschenverstand die erste Violine so distonierend eintreten lassen, wie im 2 und 6. Takte des ersten Bruchstückes [d. h. unserer Stelle]? Hat es der Verfasser vielleicht gethan, um den Spieler mit Schande zu bedecken, oder daß die Zuhörer schreien möchten, er distoniert? Kann man so die Musik zum besten haben? Und wird sich jemand finden, der solche Musik drucken wird? (!)

Kurz, wenn dieser Verfasser seine Kompositionen mit Kapitalfehlern anfüllt (19 in 36 Takten), wie in besagten Bruchstücken gezeigt wurde, so kann man gewiß glauben, daß sie von allen denen, die Ohren, versteht sich gut organisierte und keine verdorbene, haben, verworfen werden wird. Auch ich werde mit dem unsterblichen Rousseau sagen ‚de la musique pour faire boucher ses oreilles! Giuseppe Sarti.«

Der ungenannte Mailänder Korrespondent der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, dem wir diesen Auszug von 1832 verdanken, hatte ihn schon 1824 angekündigt (Allgemeine Musikalische Zeitung bei Breitkopf und Härtel, Leipzig Jahrgang 1824, Seite 540). 1826 stand die Ankündigung in der ‚Bibliografia della musica‘ Und 1829 nahm Fétis, wie schon erwähnt, Veranlassung, gegen Mozart in einem scharfen Artikel seiner »Revue musicale« (Tome V, S. 601 ff) aufzutreten. Zunächst hatte Fétis vermutet, es läge ein Druckfehler vor im zweiten Takt müsse die 1. Geige erst auf dem 3. Viertel mit a eintreten. Erst als eine Vergleichung der Originalpartitur, welche sich damals in London bei dem Harfenfabrikanten Stumpf befand, die Unhaltbarkeit dieser Vermutung ergab, ergab sich Fétis in den Text, fand aber jetzt in der angeblichen Fehlerhaftigkeit eine ihm willkommene Bestätigung seiner Lehre, daß bei Imitationen, welche abwechselnd in der Quarte und Quinte erfolgen, zwischen dem zweiten und dritten Eintritt des Motivs mehr Zwischenraum liegen müsse, als zwischen dem ersten und zweiten, zum wenigsten eine Zeit mehr »Dans une imitation qui se fait alternativement à la quinte et à la quarte, il doit toujours y avoir un ou deux temps, et quelquefois une ou deux mesures de plus entre la seconde et la troisième entrée qu'entre la première et la seconde.« Traité du contrepoint et de la fugue, Liv 1, p. 75, § 119

Und der arme Mozart hatte den dritten Eintritt in demselben Zeitabstand gebracht wie den zweiten! Kein Wunder, daß dadurch das Quartett »besudelt ist durch eine bizarre Einleitung, in der der Komponist ein Vergnügen dabei gefunden zu haben scheint ein feines Ohr zu martern«, daß eine »greuliche Wirkung« (effet horrible) herauskommt bei den »groben Fehlern«, daß »unbegreifliche zwecklose Dissonanzen, welche das Ohr zerreißen«, vorliegen u. s. w.

Die Wirkung dieses Aufsatzes war ein Gegenartikel eines gewissen *Perne* (Revue musicale VI, S. 25 ff), den *Fétis* gleich in einer angehängten Note (S. 32 ff., beantwortete Er hätte lange nicht alles Anstößige der Stelle aufgedeckt und könne noch viel mehr anführen si j'avais eu l'intention de corriger tout ce qu'il y a de choquant dans ce passage, j'aurais eu beaucoup à faire. Als weitere Anstößigkeiten werden im 3. Takt das cis der 2 Geige in seiner Gegenüberstellung mit dem spätern fis der 1 Geige, ferner im 4. Takt das h der 1 Geige aufgeführt. Endlich giebt Fetis eine Verbesserung der Stelle.



Was will man nun noch? Eintritt der dritten imitierenden Stimme nach dem von Fétis aufgestellten Gesetze Beseitigung aller Kombinationen, die selbst das oberflächliche Ohr befremden könnten, dazu ein tändelnder punktierter Rhythmus es fehlt nur noch die Vertauschung der Vorschrift Adagio mit der Un poco scherzando!

Das Auftreten von Fétis erzeugte eine Fehde es trat in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1832 Seite 117 ff. ein gewisser *Leduc* mit einer recht üblen Verteidigung Mozarts auf. *Fétis* erwiderte, Revue musicale VIII, S. 821 Darauf entgegnete wieder *Leduc* Allgemeine Musikalische Zeitung 1833, Seiten 81 ff. und 101 ff. Ihm springt bei ein

gewisser *Hoffmeister* Allgemeine Musikalische Zeitung 1833, Seiten 493 ff.

Gleichzeitig hatte sich auch *Gottfried Weber* der klardenkende und scharfsinnige Jurist und Musiktheoretiker (Verfasser des »Versuchs einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«) mit der Frage in seiner vornehmen und empirisch zu Werke gehenden Art mit einer Analyse unserer Stelle beschäftigt (vergl. seine Zeitschrift Caecilia (bei Schott in Mainz) von 1831 14. Band, 53. Heft, Seiten 121 ff., sowie die 3. Auflage des citierten »Versuchs einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« bei Schott in Mainz 1832 Band 3, Seiten 196—220.

Gottfried Weber hält es nach einer sorgfältigen Analyse für eine offene Frage, »ob diese Gesamtheit herber Zusammenklänge und Nacheinanderklänge die Grenzen von Herbheit, welche dem Gehöre zu bieten wohlgethan ist, etwa überschreite oder nicht überschreite« und kommt zu dem Schlußergebnis »Das musikalisch gebildete Gehör allein hat hier als Richter letzter Instanz zu entscheiden und in dieser Hinsicht hat bereits ein höchster Richter zu Gunsten der Stelle entschieden, ich meine das Ohr eines Mozart, welcher diese Quartette als das Beste, was er vermochte, seinem besten Freunde und Vorbilde Jos. Haydn als Tribut dankbarer Verehrung widmete« — kann aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß seinem Ohre bei »Anklängen von dieser« unbehaglich zu Mute sei.

Ein ähnliches Urteil scheint auch Haydn selbst gehabt zu haben, denn er schrieb sein Urteil über die Stelle mit der ausweichenden Bemerkung ab, Mozart werde wohl Gründe gehabt haben die Stelle gerade so und nicht anders zu schreiben, da er sie so geschrieben habe.

Auf eine Kritik der angeführten Beurteilungen unserer Stelle einzutreten, erübrigt sich im allgemeinen. Die harmonische Bedeutung wird sich vielmehr positiv aus der Analyse ergeben, auf die wir sogleich eintreten haben werden. Nur die Entdeckung des Falschen muß man dürfte bei Imitationen, die alternierend in der Quarte und Quinte geschehen, die dritte imitierende Stimme nicht in einem ebenso geringen Zeitabstande von der zweiten wie die zweite von der ersten, setzen, verdient noch eine nähere Beleuchtung.

Wenn das Gesetz richtig wäre, so würde daraus folgen, daß Mozart aus Unwissenheit in einen Fehler gelaufen wäre die ein Kontrapunktiker hätte bemerken müssen. Mit andern Worten es wird dem Schöpfer der Jupiter-Symphonie und der Don Juan-Ouvertüre (um nur etwas zu nennen) grobe Stümperei im Kontrapunkt vorgeworfen.

Nun kann von einer absoluten Geltung dieses angenommenen Gesetzes schon aus dem einfachen Grunde keine Rede sein, weil zahllose Konsonanzen dem zum Trotz in den Meisterwerken unserer Litteratur vorkommen, und noch viel zahlreicher denkbar sind. Freilich muß man zur kontrapunktischen Litteratur auch den »unkorrekten« (Fétis, Revue musicale I, 1827) *Seb. Bach* rechnen.

Weiterhin aber kommt in Betracht, daß das Gesetz, seine Richtigkeit einmal vorausgesetzt doch nur die Unannehmlichkeit des a auf dem zweiten Viertel des zweiten Taktes in der ersten Geige rechtfertigen würde. Denn die Imitation ist nicht streng sondern frei, insofern in der ersten Geige der erste Ton drei Viertel, in den beiden verborgenen Stimmen zwei Viertel lang ist. Durch diese rhythmische Freiheit kommt also, vom 2. Viertel des 2 Taktes abgesehen gerade eine Imitation zum Vorschein in welcher die Stimmen so disponiert sind, wie es Fétis verlangt. Wenn also Fétis noch etwas anderes an der Stelle rügt, als das zweite Viertel des 2 Taktes, so muß er Mozart außer der hervorgehobenen groben Stümperei im Inneren auch noch Satzfehler, also grobe Stümpereien gegen die Harmonielehre vorwerfen — und da sind wir ungefähr bei Giuseppe Sarti angekommen.

Heute hat sich das ästhetische Urteil über die Stelle geklärt. *Oulibicheff* in seiner Mozartbiographie, II S. 254 bewundert zwar noch die Stelle, nachdem er sie korrigiert hat, *Lenz* in seiner Beethovenbiographie II. S. 78 hält sie für eine Pikanterie. Aber all das ist ebenso vergessen wie Sartis Pamphlet. *Jahn*, Mozartbiographie IV S. 71 ff., gibt eine würdige ästhetische Analyse. Die Stelle stelle das Getrübte, Drückende dar das nach Lösung drängt. Das scharfe heile a (im 2 Takt) kämpfe mit den Mollelementen, und nicht leicht sei der Kampf im 3. Takt zögen sich die Wolken wieder dunkel zusammen u. s. w.

Was uns nun heute noch fehlt, ist eine technisch-harmonische Analyse, die mit den Mitteln, welche die moderne Musikwissenschaft, für deren verehrtesten Vertreter unter den Lebenden ich *Riemann* halte, uns an die Hand gibt, die innere Gesetzmäßigkeit der Mozartschen Intention nachweist, und damit, leider sehr spät, wissenschaftlich strengest die Größe Mozarts und die Ignoranz der Pygmäen aufdeckt — eine Ignoranz, die man ihnen nicht verübeln würde, wenn sie nicht Mozart verunglimpft hätten, die aber nach dieser Verunglimpfung, keine Schonung verdient. Erst damit tritt das intuitive Empfinden, welches längst für die Stelle entschieden hat, schützend das scharfe Schwert der wissenschaftlichen Erkenntnis zur Seite. Kann es eine edlere Aufgabe für die wissenschaftliche Erkenntnis geben als diesen Schutz? (Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Eine Gemeindegemeinde

[illegible] Mai [illegible] in Basel [illegible] Direktor [illegible] Marburg [illegible] Buch herausgegeben [illegible] [illegible] [illegible]

Karl May [illegible]

[illegible]

[illegible]

[

Monatliche Rundschau.

Berlin, im Juli. Unser letzter Generalbericht, der die Ereignisse der Königlichen Oper in Stuttgart verfolgt, zu referieren Worte. Man konnte da zum Vorwurfe machen, daß unter heutiger Führung noch nicht so recht gerade hervorragende Resultate des Opernbetriebes vorzuweisen waren, aber selbst

[illegible] Regisseur sofort klar, aber in gemeinsamer Arbeit seinen Anteil. Kurz nach den Bühnenproben der Premiere bekamen wir vom Komponisten zu hören und zu lesen. [illegible] Szenen hätten die Stuttgarter schon damals in seine Arbeit [illegible] Erstaufführungen von Offenbach waren die Premiere und Pariser ganz gern [illegible] Aber zu dieser [illegible] Gelegenheit. Aber zur die Operette. Die [illegible] Meister und auf Wagner [illegible] auf die Nachwelt [illegible] Hauptwerke [illegible] ganz vergessen. Doch bekennen wir auch vom ganzen [illegible] Werke, über die ich mögen [illegible] werden.

Der [illegible] Text von *Karl Bleibtreu* nach *Erdmann-Chatrian* von *Jean Lorm* und *Richard Batka* [illegible]. Die so wertvoll an sagen, der Oper hatte einen starken Erfolg. Das war aber [illegible] wenigen verständlich, als daß man [illegible] Komponisten [illegible] eine nicht wundern — es [illegible] unbedingt [illegible] und [illegible] das Textbuch als [illegible] das [illegible] als [illegible] [illegible] angelegten [illegible]. Man [illegible] ja Wagner [illegible] und [illegible] ganz [illegible] Meinung. Anderseits [illegible] ob [illegible] sucht, [illegible] über [illegible] Oper [illegible] ein Gericht [illegible] Literatur [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Jahrgänge [illegible] Bühne für Musik [illegible] Kunstwart [illegible] diesen Text auch [illegible] [illegible] — Man [illegible] auch [illegible] Wort über [illegible] Text, der doch [illegible] Bedeutung [illegible] Text [illegible] haben müssen. Wenn [illegible] Dramatiker [illegible] Schwager Ehe [illegible] [illegible] gewesen [illegible] verbaut [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] Oper [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Kiel [illegible]

Dresden [illegible]

[illegible] Musikfreunden Stuttgart, soll [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]

Mannheim. Die Oper »Herbert und Hilde« von *Waldemar von Baußnern*, die ich im letzten Bericht bereits hat gesagt hatte, ist nun doch noch einmal auferstanden. Der Wiederbelebungsversuch wurde aber so unheimlich kühl und teilnahmslos aufgenommen, daß unsere Hofoper nun noch auswärts auf einem Ensemblegastspiel in Karlsruhe ihr Glück mit dem Werk versuchen will, dann wird man es wohl nicht mehr von seiner wohlverdienten Ruhe aufschrecken.

Sonst ist aus den letzten Wochen das zur Neige gehenden Musikwinters wenig nachzutragen. Die 7. musikalische Akademie im Hoftheater brachte als Novität Smetanas Vyšehrad, der aber an Reichtum der Erfindung und lebendiger Frische den Konzerte hinter der »Moldau« weit zurückbleibt. *Alexander Heinemann* spielte ein Mozartsches Violinkonzert in wahrhaft idealer Vollendung und versenkte in einer Fuge von Bach ganze Fülle des Tones mit hoher Durchsichtigkeit und reifem Erfassen des geistigen Gehaltes. Im letzten Konzert, das mit einer sorgfältig ausgearbeiteten Wiedergabe von Liszts Dante-Symphonie abschloß, sang Prof. *Messchaert* das Notturno, einen der Gesänge mit Orchesterbegleitung von Richard Strauß. Das Notturno könnte ebensogut symphonische Dichtung, illustriert durch eine Singstimme heißen, denn im Orchester liegt hier nahezu alles. Den Eindruck des Gesunden und Erquicklichen macht ja die *Dehmel*sche Dichtung, die zu Grunde liegt, gewiß nicht, aber wie Strauß diese schwüle, penetrant düstere Stimmung musikalisch wiedergibt oder nachmalt, das ist doch raffiniert genial. Allerdings kann das ganze Nachtbild seinen unheimlichen Zauber nur dann voll offenbaren, wenn der Sänger in seiner Aufgabe so völlig aufgeht und ihre enormen Schwierigkeiten so selbstverständlich überwindet wie *Messchaert*. Reineren Behagen verbreiteten die weiteren Vorträge des Künstlers: er sang zwei Balladen von *Loewe* mit so herrlicher Wärme, mit einer so reichen Gestaltungskraft und einer Lebendigkeit des Ausdrucks, die die strömende Fülle der köstlichen Gebilde erschöpfend wiedergab. Als Loewesänger ist *Messchaert* gewiß der berufenste Erbe des unvergeßlichen *Gura*, der ja nun leider seiner Kunst für immer entsagen will.

Im letzten Konzert des philharmonischen Vereins spielte *Joseph Joachim* sein Violinkonzert, d. h. das Beethovensche. Andere mögen das Werk tiefsinniger wiedergeben, mögen in technischen Einzelheiten den Alten längst überholt haben — das Konzert als Ganzes spielt ihm darum doch noch lange keiner nach. Wie groß und ruhmvoll läßt er das Adagio dimensionen, wie breit und frei läßt er den Schlußsatz an. Wer ein Kunstwerk so ganz zu seinem inneren Eigentume gemacht hat, wie *Joachim* das Op. 61 von Beethoven, hat gewiß ein Recht darauf, daß sein Name dauernd damit verknüpft bleibt.

Th. H.

Besprechungen.

Bücken, E., Deutsche Bühne — Fröhliche Tonkunst. München, Callwey.

Nur scheinbar hat Richard Wagner der Leitmotivik in der dramatischen Musik ein Ende gemacht, denn in Wirklichkeit leben Tonmarke von Leitmotiven in unserm Orchester, dessen Gebundenheit und Streben nach Befreiung den Hörer beim Musizieren eines Wagnerschen Tondramas mit hoher Spannung auf begleitende Zufälligkeiten erfüllt, die erst ihre volle Befriedigung findet, wenn — wie in Walthers Preislied, in Sachsens Lederlied, in Isoldens Todeslied — ein Lied sich triumphierend in voller Schönheit und Ganzheit zeigt. Daß die Meisterbefähigung auch für die Wagnersche Kunst höchste Gipfelpunkte bedeutet, ist dem Kunstfreund in solchen Momenten nicht fraglich, und er gewinnt sich gern, daß die Melodie doch der wertvollste Teil der musikalischen Kunst ist, begreifend jenen Schauer, welchen heute — im Zeitalter der musikalischen Zickzacklinien — durch die musikalische Welt geht, das Sehnen nach echter Melodie. Jede Bestrebung, die diesem Sehnen entgegenkommt und der Melodie wieder zu ihrem Rechte verhelfen will, ist freudig zu begrüßen, und so begrüße ich auch das Gaben, das *Bücken* in seiner »Deutschen Bühne« bietet. Sie enthält in bisher 4 Heften (Folgen nennt sie der Herausgeber) knappe Lieder und Gesänge (auch einige technische Instrumentalstücke), meist von klassischen Meistern, mit der Bestimmung, sie auf der Bühne oder im Hause zu singen und darzustellen. Der Versuch, sie auf die Bühne zu bringen, ist in Prag gemacht worden und durchaus gelungen. Diese neue Bestimmung, die *Bücken* den Liedern gegeben, erscheint uns wichtiger als die Ausgrabung derselben an sich, denn während uns unsere Väter, ohne Rücksicht auf Vorgehendes oder Nachfolgendes genügen, etwas abgeklärt erscheinen, bekommen sie in Verbindung mit einer szenischen Darstellung eine viel lebhaftere Farbe und interessieren auch heute noch ungemein. Diese Steigerung der Wirksamkeit von Liedern dadurch, daß man sie in Licht einer bestimmten Handlung oder einem bestimmten Grundgedanken erscheinen läßt, bietet für die Programmgestaltung in Konzertvereinen wenn auch nicht ganz neue, so doch jetzt besonders im Auge zu behaltende Gesichtspunkte. *Bücken* gibt in der Sammlung zu jedem Musikstücke auch Begleitworte, historischen und analytischen Charakters, die gelesen zu werden verdienen, anderseits werden die Vortragenden zu den einzelnen Heften hervorragende Schauspieler und Regisseure und Ausstattungsfirmen. Auf die einzelnen Nummern kann hier nicht eingegangen werden, doch wird die Angabe der Komponistennamen *Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Silcher, Lortzing, Marschner, Nicolai, Kreutzer, Weber, Orlando Lasso, Loewe, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Wolf, Pfohlmann, Schumann, Schubert* u. a. genügen, den Musikfreund zu veranlassen, sich die Hefte von seinem nächsten

B.

Boldt, Dr. A., Gesellschaft. Münchener Halbmonatsschrift. Dresden, Pierson Verlag.

Das uns vorliegende 10. Heft des XVIII. Jahrgangs enthält außer dem Aufsatze »Der Streit der Nationalitäten« von *Michel* und der kritischen Ecke »Über Verbindung unserer Konzertsäle mit Aufführungen, die den hervorragenden Männern des Reichslandes »Hans Pfitzner, Karl Hans Abel, Ernst Stadler, Otto Flake« gewidmet sind. Der Inhalt des Gebotenen ist gediegen, die Sprache gewählt, nicht immer interessant, hie und wieder sogar gähnig — ganz Lektüre, wie sie die heutige so starke Reisemittel gewohnte Menschheit liebt. Die Nummern 11 und 12 des neuen Jahrgangs bilden ein Doppelheft, das der Frau und der Frauenbewegung gewidmet ist. Das Wort haben in demselben fast nur die Frauen. Insbesondere geht es ganz parlamentarisch und politisch her, eine spricht nach der andern, erst *Elsa Asenijeff* über Strömungen und Wandlungen im Sozialismus, sich als feine, scharfsinnige Kritikerin manifestierend, dann *Grete Meisel-Heß* über Erziehung und Rassenrassen mit Ausführungen von *Ivan Bloch* folgend, die allerdings vielfachen Widerspruch erfahren werden, ferner bietet *Lily Braun* Zur etwas feuilletonistisch Plauderigen, Bewegung *Fulda* spricht über Klingers »Beethoven in Worms, und noch viele andere reden und tun alle gut. Man sieht, die Frauenbewegung ist nun dem Stadium heraus, in dem sie noch der Berechtigung ihres Daseins selbst noch fragte — besser hätte *Boldt* die Propaganda für die Frauenbewegung gar nicht betreiben können, als durch deren Nachweis.

K.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

VI. Jahrgang. 1902.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 9. Ausgegeben am 1. Sept. 1902.

Monatlich erscheint 1 Heft von 2 Bogen Text und 1 Bogen Musikbeilage. Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Einzelpreis 50 Pf. für das 3 gesp. Petitzeile.

Inhalt: Die Musik der Zigeuner. Von Dr. Karl Storck. Zur Harmonik Mozarts. Von Max Arend. Liszt-Blätter Bayreuth 1902, von Max Arend. Sechstes allgemeines deutsches Sängerbundesfest in Graz, vom 26. - 30. Juli 1902, von Prof. Emil Kronau (Hamburg). Concert von Wasgartner von Rudolf Louis. Leipziger von Ludwig Thuille, von Rudolf Louis. Es ist Musik von Rob. Pfeyer. Kurt May. Die Musik als theoretische Weisheit, von Rudolf Louis. Musikalische Gedenktage. Bericht aus Berlin. Kleine Mitteilungen. Druckfehler-Berichtigung. Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Die Musik der Zigeuner.

Von Dr. **Karl Storck.**

II

Betrachtet man die Zigeuner-Melodie rein für sich, — zu hören wird man sie so allerdings kaum bekommen — so erweist auch sie ihre Herkunft eines echten Gefühlsergusses. Von Leidenschaft gesättigt, groß im Schmerz und selbst bei größter Ausgelassenheit nie trivial, ist sie durch den Wechsel des Rhythmus vor jener Eintönigkeit bewahrt, die den Weisen der Natur- und Steppenvölker anhaftet.

Aber es ist eigentlich ein Unrecht, sie so zu betrachten, denn der Schmuck der Fiorituren ist für sie das unentbehrliche Lebenselement. Daraus gewinnen wir nicht nur das Gefühl eines orientalischen Ursprungs dieser ganzen Musik, diese Ausbildung des Verzierungswesens ist auch noch für die Entwicklung des Zigeunerorchesters von der höchsten Bedeutung geworden. Denn es ist klar, daß wo die Phantasie, der launige Einfall des Augenblicks die Herrschaft führen, nur ein Einziger führen kann. Das ist naturgemäß der erste Geiger. Er ist die Hauptperson des Orchesters, welches im Grunde nur da ist, um ihn zu unterstützen, die Klangmassen zu verstärken, den Rhythmus schärfer hervorzuheben und die Redeblumen seiner Improvisation zu schattieren und zu färben. So ist er es auch, der über das Tempo entscheidet; sobald er einen Streifzug der Phantasie antritt, wartet das Orchester ruhig bis die Funken der Raketen niederträufeln. Liegt so dem ersten Geiger die Ornamentik ob, so ist der Hauptvertreter des anderen charakteristischen Merkmals, der Rhythmik, der Cymbalist. So vielgestaltig das Zigeunerorchester auch auftreten mag, erste Geige und Cymbal sind immer seine Eckpunkte. Das Cymbal, eine der Vorahnungen unseres Klaviers — ein hölzernes Brett, das mit Saiten bezogen ist, die mit Klöpfeln geschlagen werden, stammt wohl aus Asien. Die Bauern in Kleinrußland spielen es auch noch heute. Der rauschende durchdringende Ton läßt das Instrument sehr zur Basis eines Orchesters geeignet erscheinen, für das der Zigeuner erst recht, da auch auf ihm Fiorituren, Mordante, Tremolos wie Raketen von Tonläufen sich leicht ausführen lassen. So dürfen wir uns denn auch nicht wundern, daß auch dem Cymbalisten Solistenrechte eingeräumt werden. Auch er darf an gewissen Stellen, wo der erste Geiger schweigt, seiner Phantasie und den Klöppeln in seiner Hand freien Lauf lassen. Im wesentlichen aber ist seine Aufgabe die Läufe der ersten Geige zu rhythmisieren, Beschleunigung und Verzögerung, Energie oder Weichheit des Taktes hervorzuheben. Im übrigen ist es ein Zeichen für den improvisatorischen Charakter aller Zigeunermusik, daß wenn sich ein hervorragender Cellist oder Klarinettist in der Bande findet, auch ihm die freien Rechte unbeschränkter Improvisation eingeräumt werden, doch sind diese Erscheinungen nur selten.

Was uns heute an Zigeunermusik geboten wird,

stehend realisiert in der zweiteiligen Form eines Tanzes, der als »Ungarischer« bezeichnet zu werden pflegt. Wir haben dafür noch die Erklärung zu geben.

Schon am Titel seines Buches »Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn« hat *Liszt* so deutlich ausgesprochen, daß die Musik von der wir hier sprechen, abgeleiteten und nicht magyarischen Ursprungs ist. Diese Meinung hat ihm seiner Zeit viele und heftige Angriffe eingetragen, da die Ungarn gewohnt waren, die Zigeunermusik als nationales Erbgut zu betrachten. Was *Liszt* aus mehr inneren Gründen darlegte, ist inzwischen durch die Forschung bewiesen worden. Der Sanskritforscher *Georg Buhler* vor allem berichtet aus eigener Erfahrung an Ort und Stelle daß die Darden und Kafirs, die den Zigeunern am nächsten verwandten Völker Tanz und Musik leidenschaftlich lieben, wie auch daß die Melodien, die noch heute an indischen Fürstenhöfen von heimischen Künstlern vorgetragen werden, in ihren Grundlagen dem ungarischen Csardas gleichen. So hat auch hier wieder einmal der künstlerische Instinkt der Forschung vorgegriffen, denn *Liszt* sagt an einer Stelle, man fühle sich »unwiderstehlich versucht, die Zigeunermusik als die höchste Formel, als das Ideal alles dessen zu betrachten, was Reisende von der orientalen, arabischen und indischen Musik erzählen.« (S. 163.)

Wir müssen hier im Sinne unserer Ausführungen zu Anfang dieses Kapitels die Feststellung einschieben, daß es sich hier nur um den ursprünglichen Grundcharakter handelt, den ja die Musik der orientalischen Kulturvölker dem der Naturvölker viel ähnlicher erhalten hat. Überdies haben wir es hier mit Stammverwandten der Zigeuner also auch ähnlich Veranlagten zu tun. Auch der indische Pariah hat keinen Teil an der Kultur seines Volkes, ist in einer Art Naturvolk« geblieben. Nur daß ihm die Freiheit eines solchen fehlt. Dieser ist es zu verdanken, daß gerade der Zigeuner in der Musik so weit kam.

Und hier liegt das große Verdienst Ungarns, das nämlich, durch sein freigebiges Mäzenatentum andererseits durch die gute Behandlung des sonst überall verachteten und verhaßten Volksstammes, die Entfaltung der Kunst der bei ihm weilenden Zigeuner begünstigt zu haben. In der Tat ist keiner der anderen Zigeunerstämme zu einer solchen Höhe gelangt, bei den in Spanien lebenden z. B. ist die ebenfalls vorhandene musikalische Anlage fast gar nicht ausgebildet. Wie viel zu diesem einzigen Verhältnis gerade in Ungarn eine gewisse Gleichheit der Anlage, die in der Nachbarschaft der Urheimat der beiden Stammvölker ihre Erklärung findet, beigetragen haben mag, bleibe dahingestellt.

Daß sich aber die Zigeunermusik schließlich zu einem Tanz verdichtet hat, wird den nicht wundern, der einmal bedenkt, daß Rhythmus in erster Reihe Bewegung des Körpers ist, der andererseits auch aber dieser Tanz erst ersetzt, der nicht in festgesetzten Figuren besteht, sondern selber den Stempel der Individualität trägt, und alle rhythmischen Grade von leidvollster Trauerbewegung bis zur tollsten Ausgelassenheit zuläßt. Entsprechend diesen beiden Polen, innerhalb deren jedes Zigeunerstück sich bewegt, breiter Melancholie und taumelnder Lust erklärt der »Ungarische« in zwei Teile. Der erste fast immer in Moll gehende Teil besitzt Cantus, nach einem Worte, das Langsamkeit bedeutet, dieser erste Teil wird erst längst Zeit nicht mehr getanzt, gelangte aber gerade dadurch zu immer höherer Bedeutung für den Musiker der ihn besonders interessiert ausgestaltete. Im zweiten ist die Frischka fast immer in Dur, deren an sich schnelle Bewegung sich bis zur Raserei steigert. Der scharfe $^2/_4$ oder $^4/_4$ Takt — $^2/_4$ findet sich nie — verleiht dabei dem Ganzen eine Heftigkeit, daß der Gesamteindruck ein geradezu faszinierender wird.

Nur Weniges zur Geschichte der Zigeunermusik.

Schon die ersten Schriftsteller, welche im Anfang des 15. Jahrhunderts über die Zigeuner in Ungarn berichten, erwähnen neben ihrem Nomadentum den vorzüglichen Ruf als Musiker. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ist bereits der Name eines berühmten Virtuosen, *Demetrius Aaronus* genannt, dem als Geiger niemand gleich gekommen sei. Wie und wann die Violine bei diesen Wanderern heimisch geworden, ist leider noch immer nicht festgestellt. Die Folgezeit bringt dann im 18. Jahrhundert jene Glanzzeit des Zigeuner-Virtuosentums in Ungarn, wo die Magnaten sich in oft maßlosester Weise überboten, um die überschwänglich gefeierten Künstler zu besitzen. Aus dieser Zeit stammt der ungarische »Gregorius auf der Burg Radkan«, wo *Michael Barna*, der »Leibvirtuose« des Kardinals Csaky, Sänger blieb und sich den Beinamen des »ungarischen Orpheus« erspielte.

So großer Beliebtheit aber die Zigeunermusik in Ungarn auch erfreute, so war sie doch darüber hinaus kaum ernstlicher beachtet worden. Das wurde mit einem Schlage anders, als der berühmteste aller Zigeunervirtuosen, der 1763 geborene *Johann Bihary* den Lappen Pesten, der anläßlich des Wiener Kongresses nur allzurasch gefeiert, durch sein berückendes Spiel erstickten Glanz verlieh. Die Zigeunermusik wurde nun mit einem Male hoffähig und was für sie schlimmer werden sollte, salonfähig. *Biharys* Spiel muß in der Tat von zauberhafter Wirkung gewesen sein. *Liszt* hat ihn in späteren Jahren — der Künstler lebte bis 1827 — gehört und schreibt fast vierzig Jahre später »Wie Tropfen einer geistreichen Essenz schlingen die Töne der brausenden Geige an das Ohr. Wäre

unsere Gedächtnis aus weichem Ton und jede seiner Noten ein Dornennagel gewesen, so würden nicht besser darin haften. Wäre unsere Seele ein von dem in sein Bett wieder zurückgekehrten Flußgott erwachtes Erdreich gewesen und jeder Ton des Künstlers ein befruchtendes Samenkorn, er hätte nicht tiefer in uns eindringen können.«

Es ist klar, daß auch Magyaren sich um die in ihrer Heimat so hochbewertete Zigeunermusik bemühten. Der berühmteste derselben war *Johann Lavotta*, wie er schreibt Böhme von Geburt, der als ausgebildeter Musiker sich dem Zigeunertum zuwendete und von den Ungarn überschwänglich gefeiert wurde. Leider verfiel er früh in Wahnsinn und verkam so wie ein anderer Ungar *Lavotta*, der auch zu den besten Vertretern der Zigeunermusik zu rechnen ist. Auch *Mihary* ist im Elend gestorben.

Es scheint, daß diese Zigeuner die »Prüfung des Glücks« schwerer zu bestehen vermögen als die des Unglücks. Ihrer Kunst ist es ähnlich gegangen. – In den früheren Jahrhunderten, in denen sie außerhalb Ungarns, wo sie in allen Musikalischen die Herren waren, nicht beachtet wurden, kümmerten sie sich auch nicht um fremde Musik und erhielten so ihrer Kunst die Eigenart. In jener Zeit wurden ihre Schöpfungen und jeder Virtuose war als Improvisator auch Komponist nicht aufgezeichnet, die Notation war ihnen ganz fremd, daher hielten sie mit aller Strenge auf Reinheit der Überlieferung und so war ihnen Ohren- und Herzensache, ihre Grundmelodien treu und unverstellt zu erhalten.

Seitdem aber die Zigeunermusik Mode geworden, entstand naturgemäß eine starke Nachfrage nach den Kapellen, die nun zu reisenden Musikgesellschaften wurden. Konzerte mit vorher festgestelltem Programm, in dem auch die Zigeunerstücke der Saison nicht fehlen durften. Hinter Potpourris und leichter Unterhaltungsmusik trat die eigentlich zigeunerische zurück. Diese Gesellschaften waren jetzt Geschäftsleute. Und nicht nur wirkte die fremde Musik, die sie ja jetzt spielten, auf sie ein, sie verloren überdies den Zusammenhang mit ihrem Volke, mit der Natur. So ist es zumeist ein Zerrbild, was wir in unseren Städten von Zigeunern zu hören bekommen.

Aber nicht nur nach Musik war das Bedürfnis groß, sondern auch nach Musikern. Wir bekommen auch in jeder Musikalienhandlung, wenn wir nach Zigeuner- oder besser nach »ungarischer« Musik verlangen, ganze Stöße vorgelegt. Aber diese Noten geben nicht einmal den Buchstaben richtig geschweige denn den Geist. Das schlimmste ist, daß es meist recht unbegabte Hände waren, die sich an die Arbeit wagten. Um wirklich Gutes bieten zu können, dazu gehörte, daß man die Seltsamkeiten der Zigeunermusik als unantastbare Eigenart ansah, dazu gehörte ferner, daß auch der Bearbeiter etwas vom Genius des Zigeunertums in sich trugen. Beethoven und Schubert, die beide gelegentlich Teile dieser eigenartigen Musik, die sie ja in Wien genügsam zu hören Gelegenheit hatten, in ihre Kunst übertrugen, leiden der Distanz gegenüber der Quelle. Das ist kein Vorwurf. Man war noch nicht zur philologischen Betrachtungsweise dieser Musik gelangt, überdies war sie beiden nur Fundquelle schöner Motive, weshalb sie sich auch im wesentlichen an die Grundideen der Melodie hielten, schon den Rhythmus beachteten sie kaum, erst recht nicht die ganze Ornamentik und die seltsamen Tonarten hielten sie gar für Fehler. Das einzig Wichtige war ihnen die Melodie als solche. Der *Zigeuner* war ein Bearbeiter dieses Motives wie jeder andere. Daß die Bearbeitung das Wichtigere, daß das Virtuosenhafte hier das Wesentliche sei, das hat auch ein viel späterer Bearbeiter *Johannes Brahms* nicht genug gefühlt. Auch er gießt zu sehr nur den Gerippen, wenn natürlich auch die Vorlagen, die er benutzen konnte, viel unfaßlicher waren. Leider auch die einer späteren Zeit, wo die ganze *Zigeunermusik* schon viel von ihrer Ursprünglichkeit verloren hatte. Und diese fehlte dem Hammerton *Brahms*, diesem herben, nichts weniger als leichtbeweglichen, dem tiefgründigen, aber allen Leidenschaft nur schwer zugänglichen Charakter das innere Bedingtsein zu dieser Musik. Und so gewiß seine »ungarischen Tänze« packende Vortragsstücke sind, so gewiß sie einen Weg bedeuten, das Zigeunerische der »verwässerten« Musik zu gewinnen, so wenig enthüllen sie die wirkliche Seele dieser eigenartigen Kunst. Wenn deshalb in der neuesten Brahms-Biographie von *Heinrich Heimann* die *Brahms*schen Bearbeitungen gegenüber den virtuosenhaften *Liszt* als »genuin künstlerische« Ausgestaltung hervorgehoben werden, wobei betont wird, daß das »Rohe, Unkünstlerische Brutale, Abgeschmackte und Stumpfe« der Zigeunermusik ihnen genommen sei, so ist eben auch ein Verkennen des Wesens dieser Musik. Wir wollen sie gar nicht »auf einen Diskant« für den Salon haben, wir wollen das ursprüngliche Gewächs. Und das findet sich in unvergleichlicher Weise bei *Liszt*.

Liszt war Ungar, er hatte als Kind diese Musik hören gelernt und wurde als Mann der eifrigste Sammler und Erforscher. Wenn er aber wie sein schönes, oft schwärmerisches Buch beweist, mit intuitivem Scharfblick bis zu innerst Wesen dieser Kunst zu dringen vermochte, so liegt es daran, daß in ihm selbst etwas ihr Verwandtes lag. Nicht umsonst birgt gerade dieses Buch so wertvolle Selbstgeständnisse des Künstlers. Auf zwei derselben nur soll hier hingewiesen werden. Das erste findet der Leser zu Beginn dieser Ausführungen, wo *Liszt* seine eigene Thätigkeit als wandernder Virtuose der der *Zigeuner* vergleicht. Das zweite betrifft das Virtuosentum, genauer den Wert des berühmten

›Dichter-Virtuose‹. Die Ausführungen sind von so hohem allgemeinem Werte, daß sie hier ganz folgen mögen:

›Der Virtuose ist kein Maurer, welcher mit der Kelle in der Hand die Zeichnung des Architekten treu und gewissenhaft in Stein ausführt. Er ist nicht das passive Werkzeug, welches Gefühl und Gedanken anderer, ohne ein Eigenes hinzuzufügen, reproduziert. Er ist nicht der mehr oder minder geschickte und erfahrene Leser von Werken, die keinen Rand für seine Glossen haben, keine Paragraphen zwischen den Zeilen nötig machen. Die von Begeisterung diktierten musikalischen Werke sind im Grunde nur die tragische oder rührende Interessierung seines Gefühls, welchen der Virtuose berufen ist sprechen, weinen, singen, weinen zu lassen, zum Bewußtwerden seiner selbst zu bringen. Er schafft somit ebenso gut wie der Komponist selber, denn er muß die Leidenschaft in sich tragen, welche er im ganzen Glanz ihrer Phosphorescenz zur Geltung bringen soll. Er haucht dem in Lethargie befangenen Körper den Atem ein, gießt ihm Glanz des Blickes, durchströmt ihn mit Feuer, belebt ihn mit dem Pulsschlag der Anmut. Er macht aus der Lebensform ein lebendiges Wesen, indem er sie mit dem Funken durchdringt, welchen Prometheus dem Blitzstrahl des Jupiter entriß. Er muß sie wandeln machen in durchsichtiger Luft, hülle sie mit tausend gefügigen Reizen bewaffnen, Duft und Blüte aus ihnen entwickeln, die Harmonie ihres Atoms entdecken. Von allen Künstlern offenbart vielleicht der Virtuose am unmittelbarsten die schaffenden Kräfte des pythischen Gottes, er der in glühenden Umarmungen der stolzen Muse die verborgensten Geheimnisse entlockt.‹

Liszt hat hier jenes Virtuosentum geschildert, das man nach dem Vorbilde *Nietzsches* für das künstlerische Schaffen als dionysischen bezeichnen kann. Dionysisch im Gegensatz zum apollinischen Virtuosentum, das in strenger Art das Kunstwerk zu vermitteln strebt, wo der Reproduzierende ganz hinter dem Schöpfer verschwindet. Wir pflegen im allgemeinen diese Art reproduzierender Künstler am höchsten zu stellen. Aber es gibt auch hier Ausnahmen — und allerdings sehr selten. Aber *Paganini* und *Liszt* waren solche Künstler, die gewissermaßen den Zuhörer die Schöpfung eines Kunstwerkes unterstützen helfen. Deshalb wirkte ihr Spiel so unwiderstehlich bezaubernd, weil sie den Hörer so erregten, daß er am Schöpfungsakt selber teilnahm. *Liszt* war so einzigartig in dieser Kraft, daß selbst der größten, daß selbst ein Beethoven bei dieser Art der Wiedergabe nicht zu kurz kam. Er ist bis heute wohl der einzige geblieben, von dem das gesagt werden kann. Das lag daran, daß er beide Naturen in sich vereinigte. Aber selbst er und andere ähnlich (so z. B. Rubinstein im Gegensatz zu Bülow, Ernst im Gegensatz zu Joachim, Artur Nikisch gegenüber Hans Richter) in höherem Maße verborgenen dieser dionysischen Natur bessere Ausdruck zu leihen bei der Wiedergabe musikwertiger Schöpfungen, weil hier für ihr eigenes Schöpfertum mehr zu tun blieb.

Dieses dionysische Virtuosentum aber lebt — und damit kehren wir zu unserem engeren Thema zurück — in ihm beurteilt die *Zigeunermusik*. Und darum war nur ein Künstler von dieser Art im stande diese Musik in ihrem Wesen wiederzugeben. Es verschlägt dabei gar nichts, ob er etwas mehr oder weniger von Eigenem hinzugethan hat. Denn dieses Hinzuthun ist ja ein wesentliches Merkmal dieser Musik, nur muß es natürlich dem Ursprünglichen wesensverwandt sein.

Liszt selbst ging beim Sammeln, bei dem aufgeborenen Anwachsen des Stoffes die Erkenntnis auf, — und seine ganze Darlegung macht diese zur sicheren — daß alle diese Stücke Teile waren eines großen *Zigeunerepos*, im Sinne *Hegels* innerhalb sich das Volkstum und die innerste Eigenart dieses Stammes in ihren offenbart. Und wenn er nun Verwandtes zusammenstellte, Fremdes ausschied, wenn er aus den zahllosen Stückchen dem Mosaikkünstler gleich ein Ganzes schuf, Verbindungen und Steigerungen herbeiführte, so war seine Thätigkeit bei den ›Rhapsodien‹ eine ähnliche wie die Homers oder die des Dichters unserer Nibelungenlieder.

Auch sie hatten in ihren Händen alle die mannigfachsten Äußerungen, das Jauchzen und Klagen, die Kunde von Heldenthaten, wie die Märchenträume in sich aufgenommen und schufen aus den losen Teilchen ein einheitliches Ganzes.

Was gebührt davon dem Forscher, was dem Volke? Der Philologe im Genie *Wolfs* und *Lachmanns* mag hingehen, die Verbindungen mit kritischer Sonde aufdecken und wieder zerteilen, was ein Künstler zusammengefügt hat. Wer das Glück hat, sich im künstlerischen Genießen den nur empfänglichen Kinderraum bewahrt zu haben, der harret eine doppelte Freude: er genießt die Schönheit des vollen Gebildes, und freut sich obendrein der Deutung, die ein Künstler den Geheimnissen gegeben hat.

So freuen wir uns auch der Rhapsodien *Liszts*. Und wenn einst die Zeit kommt, wo alle echte *Zigeunerkunst* zu Grunde gegangen sein wird, so wird in diesem Werke das Gesamtschaffen eines eigenartigen Volkes der Nachwelt erhalten bleiben.

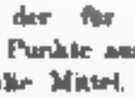
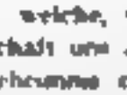
Zur Harmonik Mozarts.

Von Max Arend.

(Schluß.)

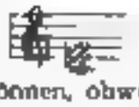
Bevor wir nun aber an die Analyse gehen können, muß ich eine, natürlich nur andeutende, Darstellung der für unsere Stelle in Betracht kommenden Punkte aus der Harmonik geben, denn Lehrer und die Mittel, welche, wie ich sagte, die moderne Musikwissenschaft uns an die Hand giebt, verlangt nach der Gewinnung einer sehr überschaubaren Zahl von Maximen, und doch möchte ich nicht nur zu dieser sehr überschaubaren Zahl reden. Ist es doch — neben dem Hauptzweck, die wissenschaftliche Erkenntnis dem intuitiven Empfinden schützend, zu Gunsten unserer Meister zur Seite zu stellen — ein Nebenzweck dieses Aufsatzes wie des ersteren über das Tristanvorspiel in den Bayreuther Blättern, dazu anzuregen, daß immer weitere Kreise sich in den Besitz von Hilfsmitteln setzen, welche offenbar so wertvoll sind.

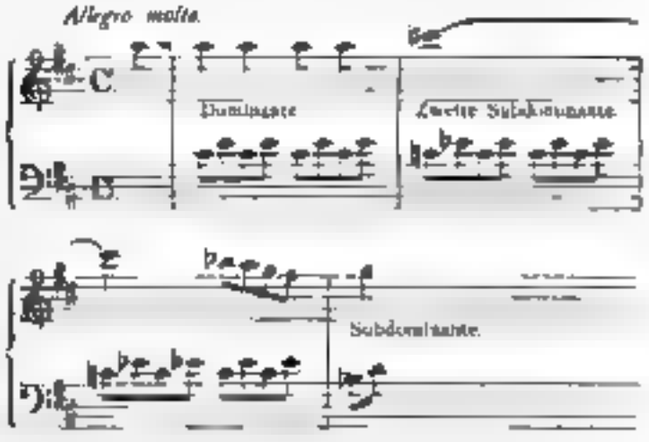
Auf 3 Punkte will ich mich beschränken, und zwar werde ich besprechen: 1. den Unterseptimenakkord, 2. den Hinzutritt von Dissonanzen zu einem Dreiklang, 3. das Gesetz der Identität von zweiter Dominante und Unterdominante sowie von zweiter Unterdominante und Dominante.

I. Wie der Molldreiklang das Spiegelbild des Durdreiklangs ist, sondern beim Durdreiklang über dem untersten Tone die Ober-, Quint und Terz liegen, beim Molldreiklang dagegen unter dem obersten Tone die (Unter-) Quint und Terz, die Begriffe Quint und Terz im Sinne von reiner Quint und großer Terz genommen (ein Verhältnis, aus dem man freilich nicht, wie das *Riemann* dem Verfasser zu tun scheint, überstrebende Konsequenzen für die Analogie des höchsten Tons in Moll mit dem tiefsten in Dur ziehen darf, das vielmehr zum Teil kompensiert wird durch die elementare für Dur und Moll umgekehrt wirkende Macht von hoch und tief, und außerdem durch das Phänomen der Obertöne, welchem ein Phänomen von barbaren Untertönen nicht gegenübersteht, wie wohl heute auch von *Riemann* zugegeben wird — indessen setze ich alles das weniger in der Absicht her diese Materien zu behandeln, als in der meine Reserve *Riemann* gegenüber zu betonen, und um nicht unter dem Mißverstanden werden zu, mag man es bedauern, so muß man es doch aussprechen, durch Übertreibungen und Übertreibungen erzeugt hat, zu lehren, wie sagte ich, der Molldreiklang ein Spiegelbild des Durdreiklangs ist, so haben wir in dem Unterseptimenakkord ein Spiegelbild des Dominantseptimenakkordes in Dur. Ich halte es für einen unvergänglichen Ruhmestitel *Riemanns*, diesen Akkord in die richtige Beleuchtung gerückt zu haben, denn musikalischen Gehalt wie *Wagners* Tristan gleicht hat. Es ist, ich entnehme auch nicht von wem, behauptet worden, dieser Akkord  charakteristischer den Tristan sowie überhaupt ein einzelner Akkord das kann, ist die Behauptung richtig. Vergegenwärtigen wir uns, inwiefern dieser Akkord ein Spiegelbild von  ist. Über g liegen die Quinte, die Terz, die (kleine) Septime, unter a liegen die Quinte d, die Terz f, die Septime h. Die Dominante ist nicht, wie man gewöhnlich glaubt a, sondern h. Warum h die Tendenz hat, sich springend zu bewegen, hat mehrere Gründe, von denen der wichtigste sich aus dem unter III zu besprechenden Gesetze ergiebt. In dieser Moll-Unterseptime kann ein sehr leidenschaftlicher Ausdruck liegen, ein Ausdruck, der seit dem Tristan zum Handwerkszeug der Komponisten gehört. Wie der Hinzutritt der Septime zum Durdreiklang diesen Durdreiklang zur Dominante stempelt, so stempelt der Hinzutritt der Unterseptime zum Molldreiklang diesen Molldreiklang zur Unterdominante; diese Septime ist, um auch den *Riemann*schen Terminus zu brauchen, eine charakteristische Dissonanz. Die alte Lehre nennt unseren Akkord den Nebenseptimenakkord auf der 2. Stufe in Moll.

II. Es giebt keine Töne ohne harmonischen Sinn (den Ausblick von diesem Satz auf die Theorie der »harmoniefremden« Töne versage ich mir, weil er uns zu weit führen würde), d. h. keine Töne, welche nicht als Vertreter eines Dreiklangs gedacht werden. Die Dreiklänge aber versteht sich nur der Dur- und der Moll-Dreiklang, gruppiert sich in Centrum (Tonika) und bezogene Klänge (Dominanten im weitesten Sinne des Wortes). Dissonanzen und Kombinationen von Tönen verschiedener Dreiklänge zu einem Dreiklang tritt ein störender Ton hinzu, dem irgend welche Färbung gebend, seine Stellung zum Centrum charakterisierend, den logischen Fortgang von Akkord zu Akkord unterstützend. Mit besonderer Vorliebe erscheinen Dissonanzen im Gewande einer Konsonanz (z. B. ein C-moll-Akkord, welcher nur durch c und es dargestellt wird, wird durch den Hinzutritt des nach der Tiefe weisenden as getrübt und erscheint gewissermaßen in trügerischem Durschimmer). Dieser Scheinkonsonanz kann man (was noch nicht gesehen worden ist) die komplizierte Dissonanz, welche im Gewande einer einfachen, vorzugsweise eines Dominantseptimenakkordes in Dur oder eines Unterseptimenakkordes (Tristan!) erscheint, gleichstellen, und so erhält man das Gesetz: daß komplizierte

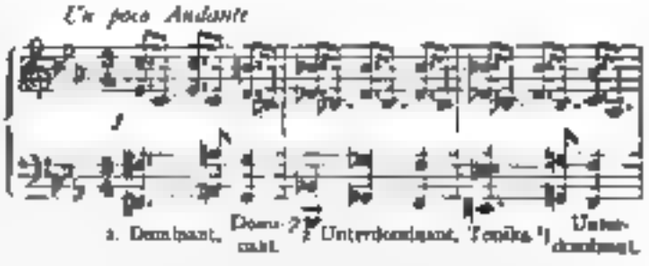
Bildungen sich in das Gewand einfacherer zu hüllen im Interesse der Klangschönheit und der Mehrdeutigkeit der harmonischen Beziehungen die Neigung haben. Auf Einzelheiten hier einzutreten ist unmöglich, ich habe übrigens als Beispiel vorhin gerade die Kombination gewählt (c-moll-Akkord mit as im Gewande des As-dur-Akkordes), welche uns am Anfang unserer Stelle entgegentritt. Nur noch ein Moment sei hervorgehoben, dafs nämlich natürlich zu einem Dreiklang jederzeit auch ohne Scheinkonsonanz irgend ein ihn charakterisierender oder umdeutender Dissonanzton hinzutreten kann, so zum C-moll-Akkord der Ton a.

III. Wie sich  und gegenseitig vertreten können, obwohl im ersteren Akkord der Centralton c ist, g aber bezogener Ton, nämlich Quinte, und im zweiten Akkord g Centralton ist, c aber bezogener, nämlich (Unter-) Quinte, weil nämlich beide Akkorde denselben Grundton haben, nämlich c, so können auch und gegenseitig vertreten. Im ersten Akkord ist von g—f—g der Centralton und f die Septime, im letzteren umgekehrt, f der Centralton und g die (Unter-) Septime, und in beiden Fällen erscheinen Quint und Terz natürlich das eine Mal über g, das andere Mal unter f gedacht. Nun liegen aber beide Akkorde (g-dur mit f und b-moll mit g) um 3 Quintschritte von einander (g—c—f—b). Aus dieser Relation ergiebt sich erstens ein Fingerzeig für die Behandlung der Unterseptime: dieselbe hat nämlich, im Bafs, die Tendenz in die Unterquint oder Oberquart zu springen, vgl. das unter 1 Gesagte, zweitens das wichtige Gesetz, dafs eine Oberdominante, die sich geeignet machen will die Unterdominante vorzubereiten, sich gerne in die zweite Unterdominante verwandelt, und umgekehrt, dafs eine Unterdominante die sich geeignet machen will die Dominante vorzubereiten, sich gerne in die zweite Dominante verwandelt. Und zwar kommt auch hier wieder die gegenseitige Stellvertretung von Dur- und Mollakkord in Betracht, ohne dafs ich auf diese, wie ähnliche hierher gehörige Beziehungen eintreten kann. Dieses wichtige Gesetz ist bezüglich seiner zweiten Hälfte den Praktikern geläufig. Formuliert worden ist es noch nicht, auch von *Riemann* nicht mit der Präcision der obenstehenden Formel. Bezüglich seiner ersten Hälfte ist es ganz unbekannt und auch dem routinierten Praktiker nicht geläufig. Ich sehe mich daher veranlafst, einige Stellen aus unserer Litteratur anzuführen, in denen die Verwandlung der Dominante in die zweite Unterdominante zur Vorbereitung der Unterdominante erfolgt. Und zwar wähle ich nicht Stellen aus *Wagner*, oder auch nur aus *Schubert*, wo sie massenhaft zu finden sind, sondern aus Meistern, die niemand harmonischer Geschraubtheiten beschuldigen wird. Und zwar werde ich 3 Beispiele hersetzen. Das erste ist Takt 4 und 5 unserer Mozartstelle. Das zweite entnehme ich der Ouverture zu *Cimarosas* heimlicher Ehe (1792), woselbst es auf Seite 4 des Klavierauszugs der Edition Peters heifst (D-dur)



Auf dieser (Moll-) Unterdominante ruht die Harmonie 10 Takte lang, im zehnten dieser Takte tritt die Unterseptime e hinzu, und dann folgt die Dominante, der A-dur-Akkord.

Das dritte Beispiel entnehme ich *Glucks* Orpheus (1762), wo es auf Seite 26 des *Brauer*schen Klavierauszuges nach der italienischen Partitur (Edition Peters) heifst. (Ich lasse den Chor, der mit den Bässen unisono geht, weg)



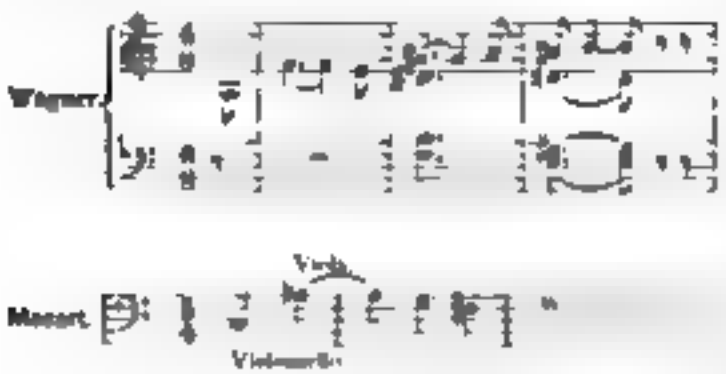
Zur Kommentierung bemerke ich noch: die zweite Dominante (mit Septime c und kleiner None es) hatte sich aus einer Subdominantform entwickelt. Die 2. Unterdominante vertieft durch den Hinzutritt des Tones ges die Tonbeziehungen nach unten, übrigens liegt im 2. Takt der b-moll-Akkord vor. Dieser dient der Vorbereitung des f-moll-Akkords, und auf ihn folgt der C-dur-Akkord, d. h. die Tonika in einer zur Vorbereitung der Subdominante geeigneten Form. Betrachten wir das Verhältnis der Akkorde b-moll (geschwärzt durch ges) — c-dur — f-moll isoliert, so finden wir dafs der f-moll-Akkord hier einen Augenblick verselbständigt, nämlich mit seinen beiden Dominanten umgeben wird. In der Bearbeitung für die Pariser Oper hat

*) [in einer die Unterdominante vorbereitenden Form]

Gluck die Stelle dahin geändert, daß er im 2. Takte unseres Fragmentes den b-moll-Akkord mit seiner Unterseptime g setzt.

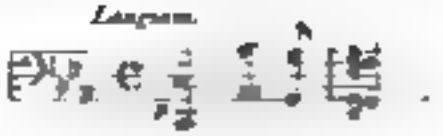
Und nun zu unserer Analyse!

Das anfangende c ist an und für sich unendlich vieldeutig, durch die tiefe Lage entsteht die Vermutung, daß es Grundton, von C dur oder C-moll, sei. Das hinzutretende as entkräftigt diese Vermutung keineswegs. Bei dem Streit, ob as oder c Grundton sei, liegt durch seine Lage im Baß c. Das as ist eine schwärzende, gleichzeitig an Durglanz und an Scheinkonsonanz schimmernde Dissonanz. Im 2. Takt bringt es die Molltерz auf dem 2. Viertel tritt zu dem c-moll-Akkord, der sich durch den Gang der Viola von as nach g (Molleiteton-Schritt) geklärt hat, die Unterseptime a, in sehr auffallender Lage, hinzu. Wir kennen diesen Akkord aus dem Tristan, aber vor hundert Jahren erregte er die Wut von Sarti und Fétis, und wurde im Grunde genommen auch von Haydn nicht verstanden. Bei solchen Gelegenheiten zeigt sich, wie viel musikalischer Mozart war als Haydn. Dieser Ton a giebt aber dem C-moll-Akkord Unterdominantbedeutung, d. h. die Tonika erscheint in einer Gestalt, welche geeignet ist, die Dominante vorzubereiten. Es folgt der Dominantseptimenakkord der Dominante und im 3. Takte tritt der Dominantakkord selbst ein und zwar mit dem Vorhalt a in der 1. Geige, sich lösend auf dem 2. Viertel nach g, und dem Vorhalt es der zweiten Geige, sich lösend nach d auf dem 3. Viertel. Ist es nicht sonderbar, daß dieses es, welches Sarti und Fétis so aufbrachte, gerade der Vorhalt ist, der uns auch im Tristanvorspiel (als as' im 4. Takt, wenn ich den Auftakt als ersten bezeichne) fremd und schön entgegentritt? Überhaupt ist die Verwandtschaft unserer Stelle mit den ersten 4 Takten des Tristanvorspiels frappant.



Übrigens findet sich das Motiv, da es auch bei Wagner findet, auch — womit keineswegs ein Vorwurf gemacht werden soll — bei Leuten, die sich mit Wagner beschäftigt haben, so beginnt *Heinrich Zöllner* in seinem vor etwa 10 Jahren herausgekommenen Musikdrama »Faust« den ersten Akt mit dem Faust-Leitmotiv, welches von den Streichbässen und Violoncellen gespielt wird.

Langsam.



Da haben wir die Übereinstimmung mit Mozart noch auffallender! Betrachten wir das Fragment von Wagner so finden wir gleich im 3. Takt eine komplizierte Dissonanz im Gewande des Unterseptimen-Akkordes; der erste vollstimmige Akkord, der uns entgegentritt, ist ein Unterseptimenakkord, d. h. das Gebilde, welches Sarti so »dissonierend« erschien.

Fahren wir indessen in unserer Analyse fort. Im dritten Takte finden wir in der Viola die Durchgangsnoten a und c — ich verzichte für unsere Zwecke darauf nachzuweisen, daß »harmoniefremde« Töne eine harmonische, jedoch im Hintergrunde stehende Bedeutung haben und bediene mich der üblichen Ausdrucksweise. — In der 1. Geige haben wir als Wechselnote fis, in der zweiten als Durchgangsnote a, wenn wir den Begriff der Durchgangsnote ausdehnen auf den melodischen Anschluß lediglich an die folgende Note. Für dieses a kommt übrigens die Parallelführung zwischen der 2. Geige und der Bratsche in Betracht. Auch dem 4. Takt liegt der g-dur-Akkord zu Grunde. Durchgangstöne in der ersten Geige a und c, in der 2. Geige c, in der Bratsche a, im Violoncello fis und a. Gleichzeitig bereitet sich die Umwandlung der Dominante (g-dur) in die 2. Subdominante (b-moll) vor. h verwandelt sich in b, und in Takt 5 verwandelt sich d in des. Von einem Querstande zu reden ist natürlich thöricht, denn ein solcher liegt (im technischen Sinne) nur vor, wenn infolge der Stimmführung der neue Ton nicht in seiner harmonischen Bedeutung verstanden werden kann. Daß aber hier der Übergang verstanden wird, unterliegt gar keinem Zweifel. Die Einführung der zweiten Unterdominante dient, wie Takt 9 lehrt, der Vorbereitung der Unterdominante. Gleichzeitig bietet sie melodisch betrachtet den Vorteil, eine Sequenz anbringen zu können. Daß diese Sequenz im Takt 9 in der 1. Geige nicht es, sondern c, bringt, während in Takt 5 des steht, beruht eben darauf, daß die Unterdominante angestrebt wird. Was die Harmonik der Takte 5 — 8 betrifft, so ist hier vorübergehend die zweite Unterdominante (b-moll) verselbständigt, sie wird ihrerseits als Centrum so behandelt wie die Tonika (c-moll) in den Takten vorher. Es tritt also die Dissonanz ges im 5. Takt zum b-moll-Akkord analog wie im 1. Takt as zum c-moll-Akkord getreten war. Diese Analogie beweist auch nachträglich die Richtigkeit unserer Auffassung des as im 1. Takte. Der b-moll-Akkord bekommt dann auf dem 2. Viertel des 6. Taktes seine Unterseptime g, welche ihn zur Vorbereitung der Dominante (der zweiten Unterdominante b-moll,

nämlich des f-dur-Akkordes) geeignet macht, dieser Unterseptimenakkord löst sich in die Dominante c e g b (der Dominante der zweiten Unterdominante) und es folgt Takt 7 der f-dur-Akkord, welcher Dominante der zweiten Unterdominante und daher einfache Unterdominante ist. Takt 8 und 9 erscheint die Mollunterdominante. Auf die harmoniefremden Töne gehe ich nicht weiter ein. Die folgenden Takte sind sehr einfach konstruiert. Takt 10 bringt die Tonika mit einer Beimischung der Molloberdominante und zwar erscheint die Dissonanz b in scheinkonsonantem Gewande. Diese Beimischung der Molloberdominante erzeugt das Bedürfnis, daß die Subdominante Takt 11 folgt. Den Charakter einer Durchgangsnote, den dieses b der Bratsche in Takt 10 hat, erkennt man deutlich, wenn man die ersten Viertel der Bratsche in den Takten 10, 11 und 12 vergleicht und außerdem betrachtet, daß die Takte 9–12 eine Folge von Sextakkorden im Sinne des Generalbasses enthalten, wenn man von dem sogleich zu besprechenden e der 1. Geige in Takt 11 absieht. In Takt 10 bemerke ich, daß *Gottfried Weber* der zu seiner Besprechung unsere Stelle 2 mal abdruckt (in seinem »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« und in der »Cäcilia«), beide Male auf dem 4. Achtel in der Bratsche e, nicht es hat. Die Gesamtausgabe bei Breitkopf und Härtel hat es, außerdem spricht für es, daß Sarti diesen »Kapitalfehler« nicht erwähnt, aber e wäre eine so interessante und schön klingende Dissonanz, daß ich es allerdings für möglich halte, daß die Gesamtausgabe das Erniedrigungszeichen in dem, bei Musikern sehr naheliegenden, irrtümlichen Glauben setzt, in der Originalpartitur es gelesen zu haben, und daß Sarti aus demselben Grunde das e übersehen hat. Das e wäre eine Dissonanz, deren Wirkung einesteils auf der Kombination,

andernteils auf dieser

beruhen würde, wir würden in Takt 10 eine sehr interessante Gestaltung der Tonika haben, und freilich eine Dissonanz, die viel mehr als die ersten 9 Takte zu denken geben würde! Aufklärung darüber könnten gewähren 1. die Originalpartitur, 2. das Original des *Andre*schen Tagebuches der Kompositionen vom 9. Febr. 1784 bis zum 13. Nov. 1791. Blattseite 10 und 11. Takt 11 bringt die Subdominante mit der charakteristischen Dissonanz d in der 2. Geige (das d stempelt den Akkord zur Unterdominante), welche im 1. Viertel noch vorgehalten ist. Man beachte die Scherben, mit der in Takt 11 in der ersten Geige der Ton e eintritt! Dieser Ton ist nach unserer Erkenntnis Dreiklangston, ja sogar Prim, kann also, gleichsam als Herr des Hauses, jederzeit ohne weiteres eintreten, wogegen die (Unter-)Septime d der sorgfältigen Vorbereitung und Lösung zwar nicht bedarf sie aber gerne hat, es sei denn, daß sie als Grundton im Baß springend geführt wird. Nach dem Generalbaß aber würden wir entweder dem e den der psychologischen Auffassung widersprechenden Zwang anthun müssen, es als Durchgangsnote zu d zu fassen, oder aber wir haben in ihm eine Septime, beziehungsweise im Quintsextakkord eine Quinte vor uns, welche ohne Vorbereitung eintritt (das e der 1. Geige in Takt 9 ist längst vergessen) und sich nach oben auflöst! Takt 12 bringt uns die Tonika, Takt 13 die Dominante mit der charakteristischen Dissonanz f, Takt 14 die Molltonika. Interessant ist der kurze süße Traum des e auf 1. Viertel in der ersten Geige, dem in der 2. Geige der Übergang von a nach as entspricht, vgl. den Baß in Takt 15. Takt 15 bringt uns die Unterdominante, die auf dem letzten Achtel, um zur Vorbereitung der Dominante zu dienen, einen Anflug von zweiter Dominante bekommt. Die Takte 16–18 enthalten je in den beiden ersten Vierteln die Dominante, welcher auf dem dritten Viertel jedesmal ihre eigene Dominante, mit der Septime e und der kleinen None es, gegenübertritt. Die Takte 19–22 enthalten lediglich den Dominantseptimenakkord mit harmoniefremden Tönen, eine lange Spannung, die uns die folgende Tonika und den Anfang des Allegro erwarten läßt – welches nun, nach den trüben Wolken, die in diesem Adagio an uns vorübergezogen, mit offener Klarheit eintritt. —

Lose Blätter.

Bayreuth 1902 [1])

Von Max Arend.

In der Septembernummer des vorigen Jahrgangs habe ich über die Nibelungen unter *Siegfried Wagner* berichtet.

Den »Fliegenden Holländer« und den »Parsifal« sparte ich nur für dieses Jahr auf. Und so berichte ich denn heute über die Vorführung dieser Werke.

Ich berichte, ich kritisiere nicht. Denn ich war einer der Glücklichen, denen es vergönnt war, in Bay-

[1]) Den Ausführungen im vorliegenden Artikel wird in der Oktobernummer von München aus ein Aufsatz folgen, der einen in wesentlichen andern Standpunkt vertritt. Der Leser möge alles prüfen und das Beste behalten. D. Red.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Das schwebt so überhaupt dem Parsifal-Dichter von der Opernbühne, dass man hört gesagt und sieht, was man dort kommt zu hören. Schon hat [illegible] Schluß und der Musik und der ganzen Spuk im ersten Akt [illegible] ich brauche gewiß nicht zu sagen, daß man das Werk in seinem Anfange und bis hinein in die Verwandlung der Musik gänzlich verfehlt, unverständlich und dilettantisch vor der Bühne selbst. Warum? Wer nun mit besonderer Aufgeschlossenheit alle Intentionen und Worte des Meisters hört, gut und man wird zur Anerkennung der Schwierigkeiten dieser Dramaturgie nach der anderen kommen.

Die Musik entwickelt einen gewaltigen, im ersten Akt [illegible] über der alten Erzählung [illegible] der Verwandlungsmusik der nach überlangen endlosen Musik von Parsifals und den Mädchens einen überwältigenden Eindruck.

Was soll ich zu den Sängerinnen des ersten Akts sagen. Und zu dem Monstrum, der Frau Materna, die durch [illegible] ersetzt wurde. Ich will nur andeuten, die Hauptsache zu erwähnen, daß nämlich die Stimme noch haltbar war. Wir Menschen sind [illegible] immer so kleine, daß noch wir einigen Menschenohren, mit Verwunderung der Kunst, die Mädchen aus dem ganzen Orchester in der Spielstube zusammenkommt und unter Lachen, Schreien und Gekreische an den Leibern ihrer Artgenossen [illegible] Hatte man das verstehe nehmen die Mädchen nur [illegible] angezogen und aber nicht wie man es als Tage auf der Spielstube sehen kann. Hier gelingt die Kostüme und absolutes Nichtsagen [illegible].

Der Chor Angenommen und zum Verhältnis zu seinem schönen und [illegible] unbeschreiblichen Leistungen und einer Schwierigkeit zu einer gedeihlichen Probe für die Hauptaufführung. Man versteht nun durch diese kurze Lehre [illegible] so besonders im [illegible] Mädchen Chöre. Wo hat der Leipzig gut und wurde das nun auch gebessert haben, was das eine Monat Beschäftigung [illegible] nicht [illegible] Klang, den Mädchen und den [illegible] auch durch die Probe nicht genommen hatte. Kinder zu singen und zu schaut auf die Darstellung dieser Mädchen und der angeblichen Knabe [illegible] gehe [illegible] Mädchen [illegible] die Frau hat und es ist [illegible] Lachen, daß sie den Mädchenchor [illegible] singen [illegible].

Auch an [illegible] Tage von Parsifal singt auch der [illegible] Mädchen [illegible] die voll und der Opernbühne [illegible] Aufgabe [illegible] die [illegible] Ich [illegible] [illegible] Nachdem Parsifal [illegible] Bayreuth [illegible] zweiten Akt [illegible] Gesang [illegible] [illegible] gesungen hat, [illegible] er noch einmal an die Thür [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] auch der Idee von Alex Thoma in Wien, und man hat auch die weitere Zusammenarbeit gesichert. Ich möchte dann über Beschluß des Kongresses [illegible] auch über [illegible] Beschluß [illegible] Dann [illegible] Dann [illegible] Dann

[illegible] nach den Vorträgen des »Liedes« (Quartett) die bekannte [illegible] Männerchöre von Engelsberg [illegible] mit der am Monatsanfang Dr. E. [illegible] nach so vielen Meisterwerken der Komponisten mit Vorliebe [illegible] Jetzt zu huldigen [illegible] programmatischen Vorträgen aus der Feder des Komponisten des Wiener Männergesangvereins »Liederkranz« (1843) anläßlich des Begründers des [illegible] Männergesang Vereins und Leiters des [illegible] Wien / Jubiläum gab [illegible] Vereinsmitglieder [illegible] auch auf das Programm. Hugo Zelter, Berlin [illegible] Max Bruch gab [illegible] Leipzig [illegible] an die Wand eines Männervereins, der sich [illegible] Leipzig [illegible] Gesang [illegible] Heine [illegible] auch als Komponist Verdienste um die Pflege des gemischten Männergesanges erworben hat.

Die [illegible] [illegible] und Komponisten [illegible] Mehr als drei Viertel [illegible] Vorträge [illegible] Der [illegible] [illegible] Dirigenten [illegible] Leipzig [illegible] Vereins [illegible] Männergesang [illegible] Wiener Männergesangverein [illegible] Singer [illegible] Singerverein [illegible] Singer Wiener Schubertbund [illegible] Singer und Kärntner Sängerbund [illegible] Vereine, alle Genannten. Abschluß bei auch das große Konzert.

Der [illegible] gegenüber hatte man auch [illegible] und [illegible] Leistungen [illegible] Dirigenten [illegible] Vereine [illegible] Vereins [illegible] Wiener Männergesangverein [illegible] Singer [illegible] Singerverein [illegible] Singer Wiener Schubertbund [illegible] Singer und Kärntner Sängerbund [illegible] Vereine, alle Genannten. Abschluß bei auch das große Konzert.

Der Chorvortrag

weniger als schaffender Musiker. Daß aber gerade die Aschylische Tragik von solchem anderem Typ erfordert, Tode und Unsterblichkeit das wahre Menschentum selbst sehr wohl. Ganz gewiß hat er durchaus *treue Liebe* gehandelt, als er diese Liebe nach entsagte. Nachdenkenswert hat er auch darin gehandelt, und diese Handlung enthüllt den ganzen ernsthaften Musiker — insbesondere — einer Musik gegenüberstehen, die nur einen ganz kurzen Atem zu tragen vermag, eine Rede zu spenden, die andeutungsweise bleibt, etwas scheinen zu wollen, was sie nicht ist. Daher muß sich solche Musik verbieten, daß sie *Wagnersche* anerkennt der Schau den neuen Begabung allen gewiesen hat, was man Folgerungen von ihm erwarten durfte. Das Textbuch, das sich streckenweise treu an Aschylos anlehnt, ist sehr gewandt gemacht, ja selbst in den Anwendungen von neuem Verfahren ist es fast überraschend geschickt. Der Musik dagegen fehlt jede eigentümliche schöpferische Vermögen, zeigt aber überall den vortrefflichen Musiker, ist zum großen Teil sehr bildungsreichsam, auch in der Behandlung der Singstimmen

ein benutzbarer, recht allzeitlicher Vortrag. Meist ist vortrefflich und hält sich, abgesehen von der bösen Entgleisung ins Sentimental-Triviale in der Erlösungsmelodie des dritten Stückes, auf einem durchaus vornehmen Niveau. Das ist gewiß viel, aber schließlich doch zu wenig.

Rudolf Louis

Lehrstück von Ludwig Thoma.

Künstlerisch ist es sicher zu billigen, zu einem neuen Werke, es aussprechen zu dürfen, daß man eine künstlerische Schöpfung nicht zum bewundert wünscht, nicht von Herzen sich hat, daß sie einem an sich hohen Stoffe der Welt sympathisch ist, den dürfte auch immer der schönste, weil in jeder Beziehung angenehmste Pflicht des Kritikers. In dieser seltenen und deshalb um so erfreulicheren Lage befinde ich mich gegenüber *Ludwig Thomas* Lehrstück. Ich selbst kenne dieses entzückende Werk aus seiner Karlsruher Uraufführung. Für das Münchener Publikum brachten es die Stuttgarter als Neuheit mit. Eine um so erfreulichere Tatsache, als der Komponist an der heutigen Akademie der Tonkunst als Lehrer wirkt, also wieder einmal das Wort von der Geltung des Propheten im eigenen Vaterlande sich bestätigt. Schon die der *Thomaschen* Komposition zu Grunde liegende Dichtung ist trotz allem, was man mit Recht und mit Unrecht gegen sie gesagt hat, ungemein reizvoll. Denn *Marlitzen* ist ein echter Dichter, kein großer, auch kein von allerlei Quarten der Manier und Gemeinheit freier, aber immerhin ein Dichter. Diesem Dichter gegenüber hat *Thoma* das getan, was einzig und allein ein fruchtbares Zusammenarbeiten von Dichter und Musiker ermöglichen kann: er hat sich den eigenen Verstand hintangegeben. Letzteres klügt er dann überall hin auf die Höhen seiner Dichtung, so gut wie in die Tiefen und Untiefen. Er erhebt sich mit ihm bis zu der gottesdienstlichen Größe der Kerkerszene, wo der lebensmüde Spielmann angesichts des Todes zum Helden wird, und er steigt mit ihm herab bis zu der stellenweise etwas schwierigen Lyrik des zweiten Aktes. *Thomas* Musik ist so durchaus ehrlich und aufrichtig, sie kann so wenig schauspielerisch, sie tut sich so wenig auf sich selbst etwas zu gute, sie schmeckt sich so wenig an die Dichtung an, daß sie auch klug und selbständig wird, wo die poetische Kraft den Texten nachläßt. Man könnte diese Lob beträchtlich finden. Aber wie sagt doch *Richard Wagner* einmal so schön: „O was ist nur Meister sein hoch und hochverehrungswürdig, daß es dem nicht möglich war, es Gott hat unter eine Musik wie die des Papers zu erdichten war schändlich hätte über die Musik verloren müssen.“ *Meister* müssende könnte man diesem Ausspruch auch auf verwandte ältere harmlose Stellen im zweiten Akte der *Thomaschen* Lehrstücke Musik anwenden. Und das ist das Wunderbare, was einem nur bei ernster Kunst passiert, man liebt diesen Werk ganz so allem, auch — und vielleicht nicht zuletzt — in seinen Schwächen. Aber was bedeuten diese überhaupt in einem Ganzen, das so viel des Herrlichsten und Feinsten bietet, wie in diesem Lehrstück der „Märchenoper“ kein zweites Werk angenommen. *Hänsel und Gretel* dem ich übrigens allen in allem genommen, und soweit derartige Abschätzungen überhaupt einen Sinn haben, dem Lehrstück entschieden vorziehe. Wenn irgend einer neueren, wer so kann man dieser ebenso mag schlichten als feinen und ernsthaften Schöpfung eine Zukunft prophezeien, ohne befürchten zu müssen, von dem wahrlichen Verlauf der Dinge dementiert zu werden.

Rudolf Louis

„Es ist Musik!“

Unter dem Titel schrieb einst *Fred Hiller* eine Abhandlung, der auch jene zustimmen mußten, die von dem sehr unmöglichen Herrn und Lenkerchen Weltverbesser den Fortschritten unserer Kunst nicht eingenommen waren. Dem Autor des „Verlorenen“ ist in der letzten Zeit gar oft auch der meine. Vor wenigen Jahren kannten die Unterhaltungsgesellschaften „nur Musik“ auf Seite man sich bei einem Besuche auf den angebotenen Polsterstuhl, so gehörte eine der Melodie des alten A. Lortzingschen Bratenspießes. Schneidet ihn aus den jeden Jung, jeden Jung“. Bekam man ein Käschen vorgesetzt, um eine Lage daraus zu nehmen, so erklang beim Öffnen des Deckels A. Lortzings „Ein rot schönes Kind von Lande“. Wurde eine ältere Dame aufs Sofa genötigt, so spielte das Musikwerk in seinem Innern „Wir wandern Du den Jungfernstieg“. — Wie damals die Mode, so sind jetzt die Erholungsstätten außerhalb der Stadt fast ausnahmslos „mit Musik“. An der Ostsee wollte ich singen, wo früher unter grünen Bäumen in erquicklicher Luft tranken, die Kühe vorüberzogen und die Dampfer vorbeifuhren oder. Aber aus dem ersten Lokale tönte mir ein Walzer von L. Waldteufel entgegen, im zweiten hörte ich von ferne schon die große Trommel und die pustende Klarinette, auf dem Wege zum dritten sah ich bald Gestalten nahen, die ich meinen oder auch überhaben, die von Leierkasten oder Waschtisch verhältlich Gegenstände in Arme oder lange Holzhälften in der Hand trugen. Natur mit Polka oder Gesangsmusik habe ich nicht und verpachtete auf das Seebad am Flusse. An einem anderen Tage versuchte ich's mit dem Walde. Viele Jahre lang war ich nicht in Tegel gewesen. Alle neuen Wege in dem herrlichen weiten Park waren gesperrt. Nur einer nicht. Da las man „Zum Schützenrestaurant. Täglich großes Konzert.“ Und da hörte ich auch schon in der Ferne das Schlagzeug arbeiten. Wie war dem Getümmel des Platzes und des Waldes verleidet, auch an den Seen fand ich's, am Haffstrom, am Müggelsee. Das war früher nicht. Nur an einzelnen Orten hatte man ein Orchester, das meist konzertierte, dann zum Tanz aufspielte. Jetzt scheint man kaum noch ein Glas Bier ohne Musikbegleitung hinunterspülen zu

[illegible] Die Menge setzt sich an [illegible] einer Mannigfaltigkeit abbildend an. Eine Konstante für [illegible] Flächenpaar bezeichnet [illegible] vollständig [illegible] Schnittpunkte [illegible] Abbildungsgrade verbunden. Hans Freyer.

Ernst Steg: Die Abbildungsgrade [illegible]. Inaug.-Diss. Berlin [illegible]. Der mathematischen Fakultät der Universität Berlin [illegible] Tag der mündlichen Prüfung: [illegible]. Referent: [illegible]. Berlin [illegible]. 1 Bl., 39 S.

Verf. [illegible] Lösung.

Problem.

Verf. betrachtet die [illegible] Abbildungsgrade [illegible] Abbildungen [illegible] Mannigfaltigkeiten [illegible] Abbildungsgrad [illegible] Vorbedingungen. [illegible] Abbildungsgrad [illegible] Abbildung [illegible] Zahl [illegible] Bedingung [illegible] Abbildungsgrad [illegible] Abbildungsgrad [illegible] Abbildungsgrad

Wesen, seinem Ausdruck und seiner äußeren Erscheinung. Von innen angesehen ist das Motiv alles, von außen betrachtet nichts. Es ist der Kern, aus dem sich das ganze Musikstück heraus entwickelt, dieses ist in ihm schon enthalten, aber nur *potentialiter* der Möglichkeit nach, nicht auch schon *actualiter* in voller Entfaltung. Man könnte sagen, was ein Motiv ist, erfahren wir erst daraus, was der Komponist aus ihm macht, genauer wie wir an dem ausgewachsenen Baume erst sehen können, was in dem Samenkorn drin steckte. Nun gibt es aber auch taube Nüsse und leere Samenkörner, und von außen betrachtet kann man sie von den vollhaltigen Keimen nicht unterscheiden. Wer die wie die C moll-Symphonie kennen müsste, um mit jenem g g g es gelingt ist. Aber stellen wir uns vor, jemand hätte von diesem Wunderwerke nichts als jene vier Töne, — es wird nicht entschieden können, ob das echte Musik, Musik als Ausdruck ist oder leere Tonspielerei. Und so — für das von außen angesehene, isolierte und aus seinem Zusammenhang gelöste Motiv hat Wagner mit seiner unübertrefflich allmächtigen recht. Um es noch einmal zu sagen, was darin steckt, und ob überhaupt etwas darin steckt, das kann sich erst im Verlauf zeigen. Das sieht man ja auch an solchen Beispielen, wo genau dasselbe Motiv — bei den Meistern Bach und Beethoven[1] in zwei verschiedenen Werken als Träger ganz verschiedener Ausdrucksinhalte auftritt. Und darum ist die Motivforschung in der That eine bedenkliche Sache. Denn die Motivforschung kann natürlich das Motiv immer nur als isoliertes Naturbild erfassen, als etwas künstliches Gegebenes. Sein inneres Wesen muß sie immer erst aus der Kenntnis seiner, sei es rein musikalischen, sei es dramatischen Anwendung erschließen. Angesichts davon, kann der Ausdrucksgehalt eines Motivs immer nur — und zwar durch Verwirklichung seiner ursprünglichen Absichten — empfunden, gefühlt, aber eben darum auch nicht mit Worten wiedergegeben werden.

Gewiß hat Chamberlain nicht alle Motivforschung verurteilen wollen, daß er aber vor einer Überschätzung des Wertes solcher Untersuchungen gewarnt hat, war durchaus verdienstlich. Schließlich ist es mir doch damit ganz ähnlich wie zu verhalten wie mit der Physiognomik, die ein durchaus richtiger Gedanke zu Grunde liegt, und die doch niemals Wissenschaft werden kann, weil eben, obwohl man von dem allgemeinen Prinzip, daß Wesen und Charakter der Persönlichkeit in den Gesichtszügen zum Ausdruck kommen, zu seiner Einzelanwendung fortschreitet, gar keine Regulative vorhanden sind, die vor Willkürlichkeit des Verfahrens schützen könnten. Jedenfalls scheint mir soviel fest zu stehen: Wenn jene Art von Interesse, auf die gewisse Musik — auch hohe auf einen einzelnen Komponisten — sich beziehende Motivforschung das eigentlich *Kurt Sternfeld* zuerst begründet hat[2] etwas Nützliches leisten will, muß sie auf rein empirischem Wege vorgehen. So sicher es ist, daß ohne Metaphysik eine Deutung des geheimnisvollen Wesens der Tonkunst in Zeichen unmöglich sein wird, ebenso zweifellos ist es, daß diese »theoretisch-wissenschaftliche Betrachtungsweise« da nichts zu suchen hat, wo zum Analysa der elementaren Bestandteile der Musik übergenommen wird. *Sternfeld* nennt seinen Versuch »Grundlegung einer musikalischen Histologie«. Histologie d. h. Gewebelehre also ein Teil der Anatomie ist aber keine metaphysische Disziplin.[3] Daß das historische Entwicklungsmoment nicht außer Betracht bleiben darf, versteht sich von selbst. Musik ist nicht etwas Gleichsam ein Unveränderliches, Totes, sondern, wie alles Lebendige, ein in stetem Wachsen und unaufhaltsamer Umwandlung Begriffenes. Wenn *Mey* aber hinter der Musik als Erscheinung eine ewige, stets sich gleich bleibende, richtige Musik »an sich« annimmt, so ist das eben nichts als ein unbewiesenes metaphysisches Dogma. 4. Müßte diese Art von Forschung mit viel größerer Vorsicht vorgenommen werden. Hier, wo fast alles problematisch ist, sollte man sich doppelt hüten vor apodiktischen Urteilen, wie sie im höchsten Maße kritischer Geist von solcher, der die »Opernkomponisten« auch nur eigenen Kapitel hat, können hier mit Erfolg arbeiten. 5. Daß der Boden für den Motivforscher ein so schwankender, seine Anlagungen so willkürlicher werden, je näher er sich in das Detail und auf feinstliche Einzelunterschiede einläßt, sollte keinen Augenblick vergessen werden. Und endlich 6. der Motivforschung dürfte auch das nicht aus dem Auge verloren, daß sie eine höchst einseitige Art der Kunstbetrachtung kultiviert (was ja an und für sich ihren Wert freilich auch nicht schmälern würde). Einseitig nämlich darum, weil sie von dem abstrahiert, was doch eigentlich Fundament und Träger alles künstlerischen Interesses ist, von der Individualität des produzierenden Künstlers. Für sie repräsentiert die gesamte Musik eine einzige Welt, eine Anschauung, der nur dann gültig ist, wenn sie ergänzt wird durch die ihr entgegengesetzte, daß nämlich jeder Künstler nicht nur in einer eigenen Welt lebt, sondern auch nur diese eigene Welt uns mitzuteilen vermag. Die Welt *Beethovens* und die Welt *Wagners*, die *Haydns* und die *Liszts* — welche Gegensätze! Wohl offenbart uns der Künstler die Welt, aber nur so wie sie sich in seinem Innern spiegelt. Indem *Mey* diese Unterschiede der Individualität ignoriert, verschiebt er geradezu den Schwerpunkt der Musik. Während man früher allerdings auch einseitig den Wert der Tonkunst nur in ihrem subjektiven Stimmungsgehalt erblickte und meinte, daß sie uns nur von dem menschlichen Individuellen etwas erzähle, verfällt *Mey* in die entgegengesetzte Einseitigkeit, indem er die Musik nur als eine objektiven (metaphysischen) Wahrheitsgehalten schätzt und das Individuum gänzlich ausschaltet. Was das aber für Folgen hat, kann hier nicht näher angedeutet werden.

Daraus daß ich nicht viele Bedenken gegen *Meys* Buch zur Sprache zu bringen hatte, möge man nun ja nicht schließen, daß ich es etwa für wertlos halte. Im Gegenteil. Es ist nur allen wärmstens anzuempfehlen, wenn auch in Stil und Vortrag oft etwas umständlich und weitschweifig, ein lehrendes Studium. Vielleicht wer sich als Forscher oder Laie näher für die Musikästhetik interessiert, wird es nicht unbefriedigt lassen dürfen.

Rudolf Louis.

[1] Siehe Chamberlain, Richard Wagner, S. 97.

[2] Siehe Sternfeld, Grundlegung einer musikalischen Histologie, S. 1.

[3] Siehe Sternfeld, Grundlegung einer musikalischen Histologie, S. 2.

[4] Müßte diese Art von Forschung mit viel größerer Vorsicht vorgenommen werden.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. Als die Generalintendanz der Königlichen Schauspiele vor etwa sieben Jahren das Kroll-Theater erwarb, begrüßte man das freudig als eine die Kunstpflege fördernde That. Das Opernhaus war der so sehr gewachsenen Einwohnerzahl gegenüber zu klein geworden. Zu groß aber war seine Bühne von jeher für manche Spezialitäten wie »Nachtlager«, »Gebrüder Kreuz«, »Regimentstöchter«, »Hänsel u. s. w. Diese Werke hätte man dem neuen Theater überlassen können. Dann wäre die große Oper und das Ballett so weit es noch geht, dem früheren vorbehalten. Aber — es sollte Geld verdient werden. Und kaum gelang es dem neuen Intendanturschreiber *Hans Hüser*, einem ebenso liebenswürdigen wie unternehmenden und geschäftskundigen Manne, sehr wohl. Er war allerdings auch durchaus kunstgebildet, stellte aber das geschäftliche Interesse vor das künstlerische. Seine äußeren Erfolge wurden dadurch anerkannt, daß man ihn bald zum Intendanten-Direktor ernannte, und nicht lange darauf erhielt er den Titel eines Geheimen Regierungsrates. Ihm war die Gesamtverwaltung der Königlichen Theater unterstellt, und diese gewaltige Arbeit wuchs ihm bald über den Kopf. Er wollte es gern jedem recht machen und versprach, was er nicht halten konnte. Er wollte neue Opern bringen und nahm was sich ihm bot, selbst an, weil er zu liebenswürdig war, sie zurückzuweisen. Was ist daher allen in der letzten Jahren durchgefallen. Er that viel für die Ausstattung, wie es ja nötig war. Aber er ver-

wandte daher bedeutende Summen auf kostspielige Stücke die keine Dauer haben konnten so daß die großen Ausgaben sich nicht bezahlt machten. Und so nehmen denn die namhaften Mehreinnahmen welche sich aus der Erhöhung der Eintrittspreise am neuen Verpachten der Kroll'schen sowie des Kroll'schen zu Mietzwecken ergaben schließlich so sagt man — die Mehrausgaben doch nicht haben decken können was sich — wie man erzählt erst nach dem Ende des durch die Sorge um die Kunstpflege und um die Verwaltung des großen Instituts vorzeitig in Anspruch genommenen Mannes herausstellte als man die Generalbilanz zog. — Wie es bei aller seiner Interessenlosigkeit oder gerade wegen derselben unserer Oper manchen künstlerischen Schaden zufügte sahen wir am Beispiel des Sängers *Ehr Nie*. In französischer Schule erzogen an Meyerbeer Meisterwerk erwachsen genügend vorzüglich gesungen aber nun schon alt er hatte bei uns bereits 1887 als Pendant der damals »Grossen Oper« erklärten gastiert unbeschadet von Gestalt unbeschadet der deutschen Sprache in der alten schablonenhaften Spielweise belangreiche Rollen wie als *Silvio Pellico* jedesmal erschauend den Tenoristen vom Berg und Tal Tannhäuser jubelnd umwarb. Königlicher Preußischer Kammersänger war dieser wenn aber Direktor *Pierson* seine Berufung an das Königliche Institut veranlaßt hatte. Was oft gegen wandernden Opern mit den verhältnismäßig kleinen Transportmitteln »Fabrik-Garderobe« Hausrat etc. angeführt werden kann. Anfangs scheint er für jede Rolle zu hoch. Und es ist hat nachgerechnet worden, daß er zuweilen in einem Jahre einmal gesungen hat. Dann aber wurde das Spielbild beträchtlich und das Königliche Hausopernrepertoire erhielt manch neue Zugkraft, neue Kontrakt des Sängers nicht weiter verlängern zu können. Da mag es denn ohne Ironie als »Gast« Ein solcher wird von der Intendanz selbstständig berufen.

Von dem Tage an aber an der Generalrat *Pierson* am Freitag d. 7. plötzlich starb, schien das Interesse gegen seiner persönlichen Vorzüge erschien der Name Pierson nicht mehr auf dem Theaterzettel. Nun sangt uns Ehr von den Tannhäuser und den Siegmund. Sowohl dem Tannhäuser und dem Lohengrin. Und das ist gut, sagt Adam zu »Dorftheater«.

Im »Neuen Königlichen Hoftheater« wo nun das frühere Kroltheater genannt wurde — Intendant zunächst im Sommer Oper auch gleich statt, ganz oder teilweise von den heimischen Kräften ausgeführt. Daher traten jedoch mehrfache Übelstände hervor und man machte dann mit der Operette Experimente. Der gute Geschäfte Jules »Manuel Augé« erfüllte im Jahre darauf die gehegten Erwartungen durchaus nicht. In diesem Sommer nun verpachtete man die Bühne an den Operetten-Direktor des »Central-Theaters« der mit einem unbedeutenden Werke anfing. Es sollte wohl der ganze Sparsamkeit entstehen, spricht aber nur wenig an, und nun kommt die ganze Reihe der bekannten Operetten der letzten Jahrzehnte dort auf die Szene und zwar mit der dem Hause nicht genügenden Kräften. Das genannte neue Mädchen heißt »The silver slipper« »Der silberne Pantoffel«. Wir scheinen nämlich wieder zu der allermeist alten Mode der Doppeltitel — wenn auch in etwas anderer Weise — zurückzukommen. Einst gab man »Fanchon« oder Das Leiermädchen »Carlo Broschi« oder »Der Tenorist Amor«. Für Dorothy oder »Das Gasthaus von Terracina« Gevatter oder Der Musikerstreit u. s. w. Jetzt gibt man unsere Operetten hat damit angefangen — Cavaliere rustica Bauernehre — »Der Page« »La poupée« »Der Hand« »La mascotte« Die verwandelte Katze (La chatte metamorphosée) u. s. w. Ob das recht ist?

Das »Theater des Westens« hatte erst materielle Erfolge, als es der Operette einen Platz neben der Oper gönnte. Und man essen in seiner Art recht gute Werke der Saison erlang es durch schnelle Aufeinanderfolge. Der Direktor »Ein Jeder Wagner hat sich gut von Zeiten und Plattheiten freie und der recht lustigen Textbuch und eine leichte Musik die eigentlich mit dem Text zusammenhängt d. h. doch einen dramatischen Charakter besitzt, während meist der Musik der neueren, namentlich der Wiener Operetten, eine Redensart von Walzern und Galopp ist denen die Worte nur äußerlich anhaften. — Diese »Charakteren« bringt den besten Durchsatzen des Theaters neues Glück zum alten das darin bestand, daß jedem von ihnen neuen neuer Kräfte ein paar Mühlen zuteilen. Damit kann man den Wechselfällen eines Opernunternehmens schon trotzen.

Karl Frege

Kleine Mitteilungen.

Zu unserer Musikbeilage. Wir bringen schon in der vorliegenden Nummer den beliebten Weihnachtsgesang für Soprano und Alt, »Ihr Kinder sind Sie« von *Franz Abt*, damit den Herren Dirigenten von Kirchenchören noch Zeit zur Einübung desselben für das kommende Weihnachtsfest bleibt. Auch kleinere Chöre sind schon im stande, die prächtige Weise zum Vortrag zu bringen.

J. M. Zur ist bei der Red. d. Bl. eingetroffen. Besprechung des Musik-Weihnachtsbuches steht für die Januar-Nummer in Aussicht.

Heinrich Hofmann der bekannte Komponist starb vor kurzem in Italien.

Köln. Der dritte Lehrer des Kölner Konservatoriums Herr *A. J. Hoffmann* scheint durch seine hervorragenden Leistungen als Lehrer und Komponist [illegible] Konservatoriums *Franz Wüllner* [illegible] nach glänzenden Erfolgen in Berlin und Hannover [illegible]

In Hannover gründete **Hannoverschen Sologuartett für Kirchengesang** [illegible] Namen [illegible] Hannover zusammengesetzt zur Vereinigung von 3 Damen und 3 Herren hat es sich zur Aufgabe gestellt, das geistliche Lied weiter Kreise zu fördern. Dieses singen [illegible] in künstlerisch vollendeter Weise zum Vortrag zu bringen. Das Quartett besitzt über ein reiches Material verfügt und wurde [illegible] Kräfte an der Oberleitung [illegible] Dirigenten [illegible] Dirigenten [illegible] Konzerte [illegible] Sonntag [illegible] Nähere Auskunft über Mitwirkung [illegible] Organist Kuhlmann, Musikdirektor Hannover gern zu geben bereit ist.

Der Verband für Hochschulpädagogik [illegible] [illegible] Jahre [illegible] Kirchen [illegible] Kirchen [illegible] Kirchen

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

VI. Jahrgang. 1902.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof ERNST RABICH.

No. 10.

Ausgegeben am 1. Okt. 1902.

Monatlich erscheint 1 Heft von 8 Seiten Text mit 2 bezw. Beilagen. Preis halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt. Musikalische Formen und deren historische Entwicklung. Von Paul Blumenthal. — Nach dem Spiel. Von Ernst Rabich. — Der Sängergang im Spitzingsee. — Lose Blätter: Die Sixtinische Kapelle in Deutschland, von Arend, Bayreuth und München, von Hermann Tribble-München. — Sechstes allgemeines deutsches Sängerbundesfest in Graz, vom 26. bis 30. Juli 1902, von Prof. Emil Krauss (Schluß). — Eine Ehrengabe für Liszt. — Kontrollen Kontrollen. Berichte aus Berlin, Gotha, Mannheim, München. Kleine Nachrichten. Besprechungen. Druckfehler-Berichtigung. Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung

Musikalische Formen und deren historische Entwicklung.

Von **Paul Blumenthal.**

I

Die ersten Aufserungen altkirchlicher Gesangskunst in den einstimmigen Antiphonieen Offertorien, Traktusmelodieen, Hymnen und im Halleluja-gesange mit seinen Jubilationen sind wohl kaum als Kunstformen im eigentlichen Sinne anzusehen, da dieselben schon wegen der in den frühen Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung mangelhaften Notierungsweise durch die sog. nota romana oder Neumen der Elemente einer melodischen und rhythmischen Sicherstellung entbehrten. Gewifs findet man aus diesem Grunde für die erwähnten Gesänge, welche den nachfolgenden Generationen fast ausschliefslich durch das Ohr übermittelt wurden, die Bezeichnung usus angewendet. Der christliche Kirchengesang in seiner ersten Gestalt ist sehr zeitig in die verschiedensten Teile der damals bekannten Welt verpflanzt worden, so durch Ambrosius' Schüler, den heiligen Augustinus nach Afrika, so ferner durch die auf dem Konzil zu Nicaea anwesenden Bischöfe, wie auch durch den Benediktiner Augustinus, der im Auftrage Gregor des Grofsen der Apostel der Angelsachsen wurde. Die Stürme der Völkerwanderung und die Nachwehen dieser ruhelosen Zeit liefsen es selbstredend zu keiner gedeihlichen Entwicklung der hier und da aufkeimenden Samenkörner der Kirchenmusik kommen. In den Singschulen der Klöster entwickelte sich im Laufe der Zeit die Kunst mehr und mehr. So können die Sequenzen des St. Gallener Mönchs Notker Balbulus, gestorben 912, in gewissem Sinne schon als Kunstform gelten, insofern hier die Textunterlage bereits ein rhythmisches Tongefüge bedingte. Wie wohlgeeignet die Sequenz zur Ausbildung einer besonderen Kunstform sei, ist schon daraus ersichtlich, dafs dergleichen Texte, wie Lauda Sion Salvatorem, Stabat mater u. a. mit besonderer Vorliebe von den berühmtesten Tonsetzern bearbeitet worden sind. Mit der Verbesserung der Notenschrift durch Guido von Arezzo und später durch Franco von Köln, den Erfinder der Mensuralschrift, sowie infolge der durch Hucbald angebahnten Versuche eines mehrstimmigen Tonsatzes und der in späteren Jahrhunderten nach und nach aufblühenden kontrapunktischen Kunst gestaltete sich die Form der Motette aus, welche, von nur mäfsiger Länge wie der Hymnus, für den a capella-Gesang komponiert wurde. A capella d. h. nach der Weise der Capella pontifica, ohne instrumentale Begleitung. Selbst das Accompagnement der Orgel war hierbei ausgeschlossen, wie heute noch in der griechisch-orthodoxen Kirche und in der Synagoge der ungläubigen Hebräer. Bibelsprüche in lateinischer, später auch in deutscher Sprache wurden als Textunterlage zu den Motetten gewählt. Gedacht sei hier der Motette des Jacobus Gallus »Ecce quomodo moritur« als der Lieblingsmotette des grofsen Händel. Luther schätzte die Motetten Ludwig Senfls über-

am hoch. Für den Hymnus wurden nach altgriechischem Vorbilde mehrere Texte verwendet. Erstmals ist an den Hymnus auf den heiligen Johannes d. T. quem lingua (dem die Solmisationssilben entnommen sind) Angedacht, in der vorgenannten Gesangstorte zeigt die viel später und namentlich durch Sebastian Bach zur höchsten Kunst gebrachte Kirchenkantate, bei welcher Soli, Duette u. dergl. mit Chören wechseln und vom Orchester bald unter Zuhilfenahme der Orgel begleitet werden, charakteristisch für diese Kunstform ist die Verwendung von Chorälen. Die aus der Kirchenkantate hervorgegangene weltliche Kantate, wie z. B. in der Schöpfung Frühlingsphantasie, Gemälde von Nacht, Grab der Wassermeer von Rich. Wagner, nähert sich in der Faktur dem weltlichen Oratorium. Bemerkt sei, daß schon Textbearbeitungen aus mittelalterlicher Zeit mit dem Namen Kantate bezeichnet wurden und obschon sie auf denselben durch der Form keinen Anspruch machen können. — Umfangreich gestaltet sich der musikalische Teil des katholischen Gottesdienstes, der Messe heißt. Das Wort rührt daher, daß in der alten abendländischen Kirche zu Beginn der Abendmahlfeier die Katechumenen und Büßenden, welche nicht am Sakrament teilnehmen durften, mit dem Zuruf entlassen wurden: „Ite, missa est" (nämlich oratio). Darin die Versammlung zu entlassen. Deshalb heißt auch der Teil des Gottesdienstes, vor dem die Katechumenenentlassung und Beginn der Opferhandlung und Predigt, während derjenige nach dem die missa fidelium genannt wurde. Die Teile der Messe scheiden sich in Unterschiede von der Messe per defunctis oder Totenmesse und das Agnus Dei. Die beweglichen Texte der Messe haben durch die großen Komponisten musikalische Verwandlung erhalten. Es sei hier nur an die ausgezeichneten schönen Messen von Palestrina, an das Requiem von Cherubini und Mozart, an die h-moll-Messe von Sebastian Bach, an die Messe solennis von Beethoven und von neueren Werken an die sechsstimmige a cappella-Messe von Ed. Grell, ferner an die Brevis-Messe von Alb. Becker erinnert. — Als der umfangreichste Kunstform, in welcher Chöre und instrumentale Musik zusammenwirken, ist auf dem Gebiete geistlicher Dichtung das Oratorium zu nennen. Das Oratorium hat seinen Ursprung in den Mysterien und Moralitäten des Mittelalters, denselben wurden zuerst in dem Betrauf der Jünger von den Menschen bei Gelegenheit von Heiligenfesten u. dergl. aufgeführt. Als Übergang dieser szenischen Spiele in diese primitive Form haben sich die Passionsaufführungen in Oberammergau erhalten. Händel und Bach erhoben die Oratorienform zu Kunstschöpfungen ersten Ranges. Haydn in seiner Schöpfung und in den Jahreszeiten. Friedrich Schneider in seinem „Weltgericht". Mendelssohn in „Paulus" und „Elias", Carl Löwe in seinem „Hiob" oder ähnlichen Schöpfern, „den Nebenschläfern" Friedrich Karl im Christus u. s. w. verstanden es, weit dramatischer Leben, wenn dem erhalten als instrumentalen Teile ihrer Oratorien einzuhauchen. In neuester Zeit schufen einige Komponisten, wie z. B. Heinrich von Herzogenberg in seinem Weihnachtsoratorium der Gemeinde einen wesentlichen Anteil an der Ausführung dieser Kunstform dadurch, daß sie Chorale einzogen, welche unter Orgelbegleitung von den Konzertbesuchern vor zwischen und am Schluß der einzelnen Abteilungen des Oratoriums gesungen werden. Aus dem geistlichen Oratorium hat sich das weltliche herausgebildet unter Robert Schumanns Vorgang Paradies und Peri, berühmte Werke dieser Art schufen Georg Vierling, Max Bruch, Theodor Gouvy u. a. Die Passionsmusik des von Sebastian Bach und erhabene Kunstschöpfungen voll tiefer Glut und erhabener Schönheit, sie geben vollgültigen Zeugnis von der heiligen Begeisterung dieses großbegnadeten größten aller Tonmeister. Nicht unerwähnt bleibe hier das Bachsche Oratorium Gesang am Mariaberg, gest. an der Oder i. J. als Kantor an St. Marien in Frankfurt a. O., welcher in der Kunstgeschichte als Komponist einen guten Namen hat, bereits der ersten Versuche angestellt hatte, die Passionsgeschichte musikalisch darzustellen. Die Komposition datiert aus dem Jahre 1780 und ist ein Schülerwerk hymnologischem Werke aufgefunden. Sie beginnt mit dem Eingangschor „Erbarmet euch Herren und hört das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es St. Johannes beschrieben hat", worauf dann die evangelische Erzählung im Choralton, rezitativisch durch den Tenor vorgetragen folgt. Aus der letzten selbständig hervor von den Chorstimmen gesungen, die Worte des Petrus und Pilatus übernommen, der der Knechte und Mägde unterstimmung, im fünfstimmigen Chor schließt das Ganze. Nach Terzett u. empfindet Heinrich Schütz den Passionston. Wie wenig wahrscheinlich man noch zu seinen Zeiten auf tonkünstlerischen Texten für Kompositionszwecke verfuhr, zeigt ein Umstand, den Thomas Selle vom Jahre 1650 Derselbe hat den Geschichtsevangelisten Christi zu untersuchen. Jeder Textbestimmung gesetzt unter dem Titel: Liber generationis ex contrapuncti ramendus et notis notatus Christi. Die Komposition beginnt mit Diskantus solus, zwischen den Evangelisten und den Geschichtsevangelisten sprechend hintereinander und so abgewechselt zwischen Rede und Gesang, welcher reicht. Der gratias schließt. Den Kunstgesang finden wir in den Minnesängern zuerst gepflegt und in einer gewissen Kunstform gebracht. Der Minnegesang, auch höfischer Gesang genannt, ist uns aus der Provence im 12. Jahrhundert gekommen, wo er von den sog. Troubadours kultiviert

wurde. Diese rituellen Lyriker begleiteten ihre zunftmäßig selbstverständlichen Werken mit der Spielharfe, manchmal auch wohl mit der Geige von Reimar der Fiedler und sangen an den Höfen und auf den Burgen selber vor, vor der Herrlichkeit des Rittertandes und die Reize und Würde der Frauen begeistert besingend. In der ersten Epoche der Minnegesangen sind die Frauen geschildert als solche, welche zu den ritterlichen Männern aufblicken und diese durch Lieder für sich gewinnen. In der zweiten Epoche aber wird um die Gunst der Frauen gestritten, und erscheinen hier die Ritter als Frauendiener. Zu nennen sind der von Kürenberg, Dietmar von Aste, später besonders Walther von der Vogelweide, Hartmann von der Aue, Wolfram von Eschenbach. Die jenaische Handschrift hat uns manche Melodien der Minnesänger in note quadrata aufbewahrt, diese Gesänge sind aber fast durchweg in der Art des Kirchengesangs nach gregorianischem Zuschnitt gehalten. Richard Wagners »Tannhäuser« geht uns ein anschauliches Bild von den Kunstbestrebungen, wie vom Leben und Treiben der Minnesänger. Mit dem Verfall des Rittertums verlor auch auch mehr und mehr der höfische Gesang und machte dem Meistergesange in den aufblühenden Städten Platz. Die Minnesänger dem Handwerkerstande angehörig traten in verschiedenen Städten, wie z. B. in Nürnberg zu Gesellschaften mit strengen Satzungen zusammen. Grade der Meistergesang waren Schüler, Schulfreund, Sänger, Dichter und Meister. Die besonderen Stufen waren vermutlich bildlicher, leider zumeist überaus trockene in Bezug auf poetischen und musikalischen Ausdruck. Strenge Kritik hat den in Kirchen oder auf öffentlichen Plätzen abgehaltenen Singschulen, denen der sog. »Merker«. Wem sieht dabei nicht die höchst komische Figur Beckmessers aus Wagners »Meistersingern« in Erinnerung? In dieser Rolle hat Wagner seine Gegner gezeichnet und gegeißelt, wenn er ihnen auch nicht gerade speziell denselben Lohn gewünscht hat, welchen den Beckmesser durch Stolzings kühne Jugend nach dem Gesange seiner Serenade am Ende des zweiten Akts zu teil wird. Die besten Meistersinger waren Hans Rosenblüth, Michael Beheim und vor allem Hans Sachs, dessen Leistung auf Dr. Martin Luther »Die Wittenbergisch Nachtigall, die man nun hören überall« ebenso bekannt ist, wie sein herrliches geistliches Lied »Warum betrübst du dich, mein Herz«. Aus dem Meistergesange entwickelte sich das Volkslied, welches durch die fahrenden Schüler und Handwerksburschen, auch durch Soldaten und Landsknechte seine große Verbreitung und allgemeine Beliebtheit gefunden hat. Das geistliche Volkslied, der Choral ist eine Schöpfung der Reformation und speziell Luthers Werk. Dieser nahm eine große Anzahl weltlicher Tonweisen zu Melodien für geistliche Lieder an, z. B. »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«, »Nun ruhen alle Wälder«, »Vom Himmel hoch da komm ich her«, »Ach was soll ich Sünder machen«, »Komm, du und dem Kinde«. Ich erinnere besonders hier auch an »Ein feste Burg ist unser Gott«, durch welche der Volksgesang eine ungeahnte Bedeutung erhielt, in der Kirche sowie Schule. Nebenbei sei bemerkt, daß Luther nicht blos für manche derselben auch Melodien, zum Teil selbst Dichter gewesen ist, denn überhaupt Wissen und tiefes Kunstverständnis, abgesehen von seiner Fertigkeit im Lautenspiel und seiner gesanglichen Geschicklichkeit, und durch so überragende Begabung bekundet wurden, daß ihm die Autorschaft der meisten Noten tragenden Melodien unbestritten zuerkannt werden muß. Dann im 16. Jahrhundert entwickelte sich eine weitere Kunstform, neben der noch Erwähnung finden, nämlich das Madrigal. Dasselbe entstand aus fünfstimmig gesetzten Chorlied, welches sich von anderen gleichartigen aber vollstimmigeren Chorgesängen durch eine mehr kunstvolle Struktur unterscheid, hatte wie jene einen weltlichen fast durchweg erotischen Inhalt. Der Ursprung des Madrigals ist nach der Ableitung des Wortes von mandra (Schäfer und gal »sang) auf der Provencalischen Minnesänger zurückzuführen. Das Madrigal ist in gewissem Sinne Vorläufer der Singspiele gewesen, welche regelrecht zwischen zur Auseinandersetzungen von Madrigalen mit Instrumentalbegleitung waren. Als Schöpfer solcher Singspiele ist der als Dichter und Komponist hochbedeutende Troubadour Adam de la Hale zu nennen, aus dieser Kunstgattung bildete sich mit der Zeit die Oper heraus.

(Schluß folgt.)

Buch dem Volke?

Von Ernst Rabich.

Buch dem Volke lautete das Thema auf dem diesjährigen Deutschen Kirchengesangvereinstage welcher den 18. bis 20. Mai in Hamm und Rheinland gefeiert wurde. Im Mittelpunkte der Verhandlungen standen die Hamm Vorträge, die interessante und wichtige Ansichten Referent, Kgl. Musikdirektor Otto Richter-Potsdam, führte aus: „Grundlegend Vorträge u. a. folgendes aus. Schon vor 40 Jahren hatte der Musikkommissar A. W. Ambros in seinem »Kulturhistorischen Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart« die Forderung aufgestellt und gezeigt, daß auch der Chorgesang, der Arbeiter- bis Liedertafel, der neuen Bedürfnis wurde, verlangt, um billig neuen Anteil an Musik und von dem Gute hatte, an Musik aus der Tonkunst, aber aus dem weltlichen Opernhaus. Es mußte dem Kirchenlied, ab-

[illegible] die erste Aufgabe des Musikkommissars, [illegible] Stadt und Umgebung [illegible] zu [illegible] und diesen Arbeit anzuhalten zu [illegible].

So kann man also schon durch diesen gottesdienstlichen Gebrauch zu der Überzeugung kommen, daß Bach für seine Werke [illegible] zu verlangen ist, betrachtet man die Werke selbst, so bietet man diesen Schluß nur bestätigt.

Dennoch darf man sich auch nicht viel versprechen von der Resolution, welche die Kirchengesangvereinigung in Hannover gefaßt hat, eine Neue Bachgesellschaft zu errichten, in deren Veröffentlichung aufgenommen sind die Erhaltung und Instandsetzung derjenigen Werke Bachs [illegible] zu [illegible].

Auch schon die meisten unter gottesdienstlichen Chorwerke [illegible] dieser Art durch die Kirchengesangvereinigung in erster Linie zu dem [illegible] Leipzig. Die Hauptmasse in der Neuausgabe derselben gliedert sich in [illegible] Abänderungen, Unterlegung, Textänderungen, [illegible] Art angewendet in Bezug auf [illegible] Arien, Chöre, [illegible] Schlußchöre. Diese Änderung vorgenommen zu gehen und gegen seine ursprüngliche Konzeption. Diese [illegible] aber [illegible] wenigen [illegible] angebrachten Mitteln, und sie durch die [illegible] Länge der Symphonie den [illegible] stören und durch die vielfältige Ausgestaltung den [illegible] Teile Störung in die Andacht bringen. Nur der erste Teil und der Choral können [illegible] zum guten Chorus gezogen werden. Die [illegible] Verhältnisse bleibt nur der Chorus und den [illegible] vorzüglich [illegible] zu lassen das Verdienst Johannes in seiner Neuen Übersetzung mit Worten gewandt gleicht, in der [illegible] der Autoren Kompositionen durch mehr Brauchbares für den Gottesdienst in [illegible] Verhältnissen zu bringen [illegible] [illegible] Die [illegible] Mittel und [illegible] gehen und [illegible] noch [illegible] als die Kantaten, und sie durch [illegible] [illegible]-Führung und [illegible] Verwendung der Orgel oder des Orchesters gedacht, die [illegible] und [illegible] Texte schreiben nur selbst aus der [illegible] Passionsmusiken oder [illegible] in [illegible] Chorälen [illegible] [illegible] Motetten. Die von *Robert Franz* und *Walter* [illegible] Methoden und die Kantaten-Bearbeitung [illegible] [illegible] und [illegible] durch [illegible] Bearbeitungen [illegible] [illegible] [illegible] und *Bach* gepflanzten Bäume. Wir [illegible] auch *Bach* [illegible] Übervorsichtigkeiten gegenüber [illegible] [illegible] [illegible] der Bearbeitungen von *Robert Franz* [illegible] und andere auch [illegible] Passion und Motette darf ich [illegible] [illegible] und [illegible] – der Rat gebe [illegible] [illegible] Thema [illegible] [illegible] [illegible]. In Herrn *Anton Beer* [illegible] darf man die Zeugen für meine Behauptung [illegible]. Er hat in seiner [illegible] Weise seine Kirchenmusikaufgaben von 8 Jahren (1850–1858) gemacht und [illegible] und [illegible] dabei speziell an seine Bachpflege. Was hat aber sein Chor [illegible] und an Ansehen auch bei den Leipzigern, [illegible] [illegible] Stadt von [illegible] Kirchenmusik [illegible] 8 Jahren gewonnen? [illegible] dem Chorus Schmidts [illegible] [illegible] Konzert [illegible] Teil von Bachs [illegible], [illegible] bei der Gesellschaft [illegible] [illegible] [illegible] (Konzertsaal [illegible] Saal) [illegible] Mitwirkung [illegible] Chorgesangvereins [illegible] Leipzig [illegible] Musikkommissars. Das ist alles, und selbst wenn ich das [illegible] oder andere [illegible] [illegible] [illegible]

Die Kunstform des Einzelgesanges ist eine zu subjektive Leistung, als daß sie zu der Objektivität des Gottesdienstes passen würde.

Ein Gegner dieser Auffassung ist wieder Prof. Spitta in Straßburg. Er wendet sich in der von ihm und Smend herausgegebenen »Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« gegen Abt's Ausführungen mit folgenden Gedanken: »Es ist schwer zu begreifen, wie Abel zu der Forderung gelangen kann, daß außer dem das Wort verkündenden, die Sakramente verwaltenden Geistlichen keine andere Einzelperson handelnd bezüglich redend im Gottesdienste auftrete. Wir wissen wohl, daß der evangelische Grundsatz vom allgemeinen Priestertum der Notwendigkeit des Amtes am Wort nicht ausschließt. Aber ebenso gewiß ist, daß durch letzteres nicht jede andere individuelle Handlung oder Äußerung ausgeschlossen wird. Und thatsächlich ist das auch nicht der Fall. Oder hat der Organist und der Chorleiter nicht als Einzelperson etwas im Gottesdienst zu thun? Man fahre nur nicht zu schnell in die Rede »als ob das ein unpassendes Beispiel wäre. Ja wenn jene Personen willenlose Automaten sind, die nichts anderes fühlen und handeln, als was der Vertreter des Amts ihnen an- und eingibt! Aber weiß nicht ein jeder Pfarrer, daß Organist und Dirigent durch die Auswahl der Stücke und die Art des Vortrags auf das allerstärkste im Wesen und Haltung des Gottesdienstes eingreifen können? Gegen den zweiten Satz von Abel, daß der Schlußgesang zu subjektiv für den Gottesdienst sei, wendet sich ebenfalls Spitta, indem er sagt, subjektiver als der Schlußgesang sei die Predigt, denn der Schlußsänger trüge eine objektive feststehende Komposition vor, der Prediger dagegen sei Komponist und Recitator in einer Person.« —

So weit diese gewichtigen Stimmen. Uns liegt es weit fern, heute noch einmal theoretische Gründe »für oder wider« zu bringen, aber auch die Praxis, die ja schließlich in allen Dingen das letzte Wort hat, darf hier nicht ungehört bleiben. Sie darf in diesem Falle um so mehr auf Berücksichtigung rechnen, als es sich hier nicht um gemachte Beispiele, sondern um wirklich Geschehenes handelt. Also: Vor Jahren erbat sich bei einem Prediger eine Dame mit guten Stimmmitteln und guter Schule die Erlaubnis, an einem Festtage eine Arie im Gottesdienst singen zu dürfen. Sie erhielt sie, sang und erbaute offenbar die Gemeinde, ohne nach »rgend einer Seite ein Ärgernis zu geben. Da Ruhen hielt aber nun zwei andere Musikdilettanten nicht ruhen, auch sie wollten in der Kirche Solo singen, es war eine Dame und ein Herr. Jene war ein sehr angesehenes Mitglied der Kirchengemeinde, wirklich fromm und eine fleißige Besucherin des Gottesdienstes, aber ihre gesanglichen Leistungen waren doch nicht einwandfrei genug, um im Gottesdienste am rechten Platze zu sein, der Herr hingegen hatte zwar tadellos gesungen, durch sein Lebenswandel gab er derartiges, daß in ihm Gründe gegen ein Auftreten im Gottesdienst gefunden werden mußten. Was thun? Sollte der Geistliche beiden gegenüber allerlei Ausflüchte machen, um sie von ihrem Vorhaben abzuhalten? Das wäre seiner unwürdig gewesen. Sollte er der Dame sagen, ihre Kunstausübung genügt nicht und dem Herrn, ihr Lebenswandel ist nicht schlechterdings genug. Es ist schon gegen eine zu wetten, daß die Dame ihn dann für einen böswilligen Ignoranten gehalten hätte, denn all' ihre Freundinnen waren ja »entzückt« von ihrem Gesange und daß jener Herr ihm »den Standpunkt ordentlich klar gemacht«, denn das Ärgernis seines Lebenswandels war zwar von allen gekannt, aber konnte von niemandem nachgewiesen werden. In die Not des Geistlichen kam nun noch eine dritte Schwierigkeit. Auch eine gute Opernsängerin wollte sich »um den Gottesdienst verdient machen«, was mehreren treuen Gemeindegliedern dann aufgefordert, und am nächsten Sonntage eine Arie singen. Am Tage vorher spielte sie in Mozarts Zauberflöte die Rolle der Papagena. Heute Papagena, morgen Kirchensängerin. »Wer wird auch konnten, singen zu wollen, weil's ihre Freundinnen so sehr wünschen?« — fragte sich bekümmert der Geistliche, und nur einen gütlichen Ausweg gab es für ihn. »Mutter tacent in ecclesia!« und die schwingenden Hämmer ebenfalls. Wenn es ihnen so sehr darauf ankommt, der Kirche zu dienen, so mögen sie dem Kirchenchore beitreten. Sollte ihnen das zu gering sein, so würden sie damit beweisen, daß sie nicht die Ehre des Herrn, sondern ihre eigene gesucht haben, und ihr Thun wäre gerichtet.«

K. R.

Lose Blätter.

Die Sixtinische Kapelle in Deutschland.

Etwas Unerhörtes wurde uns Leipzigern heute abend geboten: ein Konzert der Sänger der päpstlichen Hauskapelle.

Unerhört in mehrfacher Hinsicht. Einmal in Bezug auf das Programm, dann in Bezug auf das Ensemble der Sänger, endlich aber in Bezug auf die Kastratenstimmen. Berichterstatter gesteht, noch gelegentlich eines Aufenthalts in Italien in den Kirchen keine Kastraten gehört zu haben, so daß der Sopran des *I. Grosso* und der Alt des *G. Grosso* für ihn den Reiz des absolut neuen hatten. Was für Töne! Ist das ein Weib, ein Instrument, ein Monstrum? Ein unerhörter Klangeffekt. Der Ton gleicht am meisten einer edlen und kräftigen Knabenstimme, aber er hat mehr Kraft, mehr Schönheit, und den vollen Ausdruck, den das gesteigerte Seelenleben des erwachsenen Menschen zu geben vermag! Dabei fehlt dem Ton etwas, das der weiblichen Stimme charakteristisch ist: eine gewisse üppige, verführerische Weichheit und Hingebung. Man versteht beim Vergleich dieser Kastratenstimme mit der Frauenstimme den herben Satz *mulier tacet in ecclesia*. Es ist nun einfach unverständlich, wie *Berlioz* in seiner Instrumentationslehre, gelegentlich der Beurteilung von ihm gehörter Kastraten, aussagt, der Musik verlöre nicht viel durch das Aussterben der Kastraten. Um es kurz zu sagen: es geht eine Möglichkeit verloren, ein Quartett aus gleichartigen Charakteren zusammenzusetzen. Man vermag sich die Wahrung dieses Zusammenklanges nicht vorzustellen; am ehesten läßt sich vielleicht dieses Männerquartett Sopran, Alt, Tenor, Baß mit einem Orgelinstrument vergleichen. Freilich müssen es wohl auch Sänger sein wie diese!

Stellen wir uns vor die Frage: Ist die Kastrierung von Knaben mit schönen Stimmen zu unbedingt verwerflich, wie es der Gesetzgebung am Anfang des 19. Jahrhunderts schien, als sie das, wie sie meinte, Kastraten-Unwesen ausrotten? Ich wage nicht, die Frage zu bejahen, nachdem ich heute die Herren *Gentili* und *Cervato* gehört habe!

Den Tenor sang Herr *Schelper* den Bariton Herr *Thiem*, den Baß Herr *Magnussen* und Dorgent war Herr *Pic de Pierre*. Das Programm umfaßte italienische geistliche Musik aus älterer und neuerer Zeit für [illegible] Stimmen mit Orgel- oder Kammerbegleitung und a capella. Der Dirigent, Herr *Pic de Pierre*, war mit einem Opfergebet aus der Trauermesse für Tenor, Bariton und Baß, das er am Klavier selbst begleitete, vertreten.

Wenn ich bisher so wenig Anerkennendes sagen konnte von den Kunstgenüssen, deren ich teilhaftig wurde, so möchte ich damit den natürlichen Mißgestimmtheiten dieser Tage Rechnung getragen haben. Welch ein Bad, den Herr *Wagnern* nötigen hier! Und was für einer Art, der Stimme zu behandeln, ist diesen Italienern eigen!

Kurz, nur einer stand mir durch den ganzen entsetzlichen Konzert-Abend [illegible] und zwar nicht das [illegible] sondern das überwundene! Der kleine Saal des weltberühmten Künstlerhauses war nicht einmal ausverkauft. Besonders traut das [illegible] Parkett gähnende Lücken auf. Zwar hatten es die Künstler in verhältnismäßig kurzer Zeit fertig gebracht, [illegible] solche Reklame zu machen, wie einige kleine Zeitungsnotizen hatte das Konzert angekündigt; aber dennoch ist mehr wie Nicht im Saal ein Schimpf. Wenn man so bedenkt, was Stich Mitglieder von Stich einer wirklichen Kunst, ein Stich Interesse, sich zu einer unvergleichlichen Kunstdarbietung zusammenfinden gemacht haben, dann darf man wahrlich 5 Mark für eine Eintrittskarte ausgeben. Ich nehme gerne die Gelegenheit wahr, das abwesende Publikum von Herzen auszuschelten. Aber was anwesende Impotenz dafür die Künstler desto wärmer und [illegible] mich unter ihrem Banne nicht beruhigen. Und es hatte recht! Die Sänger werden zum zweiten und letzten Male im historischen Saale zu Leipzig singen, um dann weiter zu ziehen.

Leipzig, den 12. Sept. 1902.

Arend.

Bayreuth und München.

Von Hermann Teibler-München.

Wie im Vorjahre schon, so hat auch der diesjährige Festspielsommer in München und Bayreuth von neuhaften Für und Wider der öffentlichen Meinung laut werden lassen. Der alte Kampf[illegible] Bayreuth-Münchens hat neue Nahrung erhalten und war auch in diesen Blättern von kompetenter aber [illegible] Seite[illegible] Gegenstand [illegible] Erörterungen. Ich möchte auch einmal eine andere Seite [illegible] Abwägung über das Wort lassen.

Es geschieht mit einigem Mißbehagen. Wer wie ich, dem Bayreuther Festspielhaus allschährlich eine Pilgerfahrt zu heiligem Quell, wie Festspielhaus im Prinzregenten-Theater zu eigener Anbetung kennt, der neigt natürlich leichter zu einem absoluten als zu einem relativen Vergleich, und hat man sich in unserer heißen und nach unserer Gegenwart neben unserm Idealismus etwas selbständige Meinung zu bewahren gewußt, so wird man meiner am besten lehren, wenn man künstlerischen Fragen auch [illegible] vom rein künstlerischen Standpunkt heraus messen weiß. Wer erst einmal gesehen hat, der Münchener Festspiele anmuten, auch ohne die Faust in der Tasche zu ballen, der wird den richtigen Standpunkt zu diesen Spielen und die Überzeugung erhalten, daß wirkliche Artisten ohne an der Isar in gleich hohem Kurswert steht, wie am roten Main.

Die Münchenser [illegible] Wagnerspiele [illegible] schon seit wohl bald einem Jahrzehnt. In Bayreuth wurden sie anfangs nicht bemerkt. Die ersten Anzeichen der Verstimmung traten auf, als München zum erstenmal mit einer [illegible] glaubwürdigen und zu rechtfertigenden Neuinszenierung des Lohengrin hervortrat. Doch wäre es damals vermutlich ungeschehen, den Münchenser Ring zu beruhigen. Mit der Eröffnung des Prinzregent Theaters aber setzte der Kampf heil auf, es ist bezeichnend für die angeblich so absolute Anerkennung Wahnfrieds, daß erst mit dem Augenblick, als München mit seinem Festspielhaus die wichtigste Voraussetzung zu seinen Wagneraufführungen geschaffen hatte, diese Festspiele [illegible] dort an [illegible] befindet werden, darauf spricht nicht Partei, denn diese hätte sich an der neuen Klippe Wagnerscher Kunst [illegible] können, darauf spricht die Partei vor einer neuen Konkurrenz, um nun in Bayreuth gemütlich, wie bisher Wort zu gebrauchen.

Das allgemeine Recht, Wagnerfestspiele zu veranstalten hatte ja München nicht abgesprochen werden können, [illegible] Neuerung [illegible] in Absichten und fand Wagners Billigung [illegible] seiner unvollkommenen [illegible] Mittel und in Bayreuth wurde man später ganz gerne, daß Verbesserungen an Wagners Werken auch heute noch an der Tagesordnung sind, ohne daß man solche bisher aufgeben, oder gar [illegible] gefunden hätte. Für die reine Lauterkeit und Strenge seines Strebens, das auch äußerlich im großartigen Bau des Prinzregententheaters kundgiebt, hat München in den Augen Bayreuths entschieden gewonnen.

Das ist natürliche Logik vom Jahre 1902!

Gefährlich unerfindlich und [illegible] nimmt man die immer wieder [illegible] Fabel, München könne nicht leisten was Bayreuth zu Stande bringt. Selbstverständlich spielt bei dieser Behauptung der mißverstandene [illegible] Bayreuther Geist eine gewisse Rolle. Nun, in den Räumen, in denen die Meistersinger Treue, Ehrsamkeit und Wahrheit einst zum [illegible] Leben erwachen sind, hat sich auch ein Münchener Geist erhalten. Vor allem ist das Münchener Festspielhaus dank dieser Münchener Luft [illegible] eine geweihte Verwirklichung der [illegible] Ideen [illegible] gegenüber das Bayreuther Haus bekanntlich den Charakter eines Provisoriums hatte, der allerdings nach dem heutigen Stand der Bühnentechnik so [illegible] wurden. Im Münchener Orchester, und zwar auf der Bühne [illegible] noch [illegible] der [illegible] Tradition Wagners. Die Dirigenten *Zumpe* und *Fischer* [illegible] [illegible] Konservatorium, die unter den Augen des Meisters den Ring mit einstudieren halfen. *Fischer* ist ja selbst Bayreuthdirigent. Die Musik nur nebenbei. Die Stellung und Tat unserer Künstler und [illegible] [illegible] Verein [illegible] das alles noch zu einem [illegible] [illegible] Organismus zusammenwachsen [illegible], während Bayreuth alljährlich zum [illegible] Phänomen [illegible] neu gestaltet [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Wagner [illegible] Wagner [illegible] Wagner [

Welt, so mögen damit anfangen, was sie will. Unsere [illegible] Werke dürfen als verloren und [illegible] Dichters mögen wir uns [illegible] nicht erklären, so [illegible] persönliche Interessen in [illegible] Dinge mischen.

Dann ist es [illegible] Hauptsache, daß man dem [illegible] Mal die [illegible] Perspektive zur [illegible] Zwanglosigkeit des Parallelismus [illegible] gewinnt und abwechselnde [illegible] Kontrastwirkung für alle Zeiten um ein erhebendes Kunstwerk [illegible] mag, und der Vorteil wird nur [illegible] überzeugtesten Männerchörlern zufallen, die diese Kunstwerkzeug lediglich als Lieblingsmittel und sich benutzen.)

Deutsches allgemeines deutsches Sängerbundesfest in Graz, vom 28.—30. Juli 1900.

Von Prof. Dr. Fr. Krause (Hamburg).

(Schluß.)

Von den weiteren Vorträgen über das Männerlied verdient [illegible] Beachtung [illegible] der jugendfrische Leipziger Dirigent [illegible] Mitgliedermaß [illegible] Im warmen *Ton Hegars* gehaltenen Morgen im Walde [illegible] durch besonders [illegible] temperamentvolle [illegible] Belebung [illegible] interessantes, recht [illegible] und [illegible] Tonbild [illegible] Beide [illegible] und [illegible] ergaben [illegible] für [illegible] Sängerfest [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Mitglieder [illegible] Arbeit.

Mitgemacht [illegible] Herausgeber [illegible] Kopf [illegible] zu Zeh. Er hat [illegible] Humor [illegible] gibt [illegible] mit Zeug. Alles [illegible] Beste. Man [illegible] sich bei [illegible] Komponisten [illegible] [illegible] Sänger [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Eine Ehrengabe für Liszt.

Der eigenartigste Gabe, die jemals von Pressen erhalten hat, wurde *Franz Liszt* zu teil, indem er einen Säbel erhielt. Ein Bericht aus dem Jahre 1874 sagt darüber folgendes: Es war der 4. Januar 1874, als Liszt das berühmte Konzert zum Besten des ungarischen Theaters in diesem Schauspielhause selbst gab. Dieser Tag war der glänzendste eines Aufenthaltes in Ungarn. An diesem Tage empfing er bekanntlich jenen Säbel, der so viel Aufsehen und Ärgernis erregt, den man so oft verhöhnt und lächerlich zu machen versucht hat. Dem Verstande wichen nur das Herkommliche, Gewohnte, wenn es auch noch so unsinnig und unrichtig, noch so unangemessen wäre, an Schutt reißt, als wohl Schauplatz anderen für Sänger, die gar nicht in sogenannten Lorbeeren gebadet, denen Verehrer wird meist ein Säbel, einen Kavalierdegen gegürtet, nicht abgenommen. Aber wo immer Brennt, werden bedeutende [illegible] in Ungarn und in der Stadt hat einen hohen an Ansehen des Schützenstandes ist das er zur ungarischen Nationaltracht in welcher auch Liszt erschien gehört, und ungefähr so wie jeder Edelmann, jetzt wie jeder Honvedoffizier getragen werden kann, daß war. Dieses gerade eine Eigentümlichkeit Ungarns ist, einen [illegible] Säbel als eine Auszeichnung für ein [illegible] Verdienst gegeben, ein besonders nationales Gepräge trug daß man auch eine solche Ehrenerklärung, aus keiner [illegible] Hand dessen Platz mit dankbarem verwenden konnte. Und das Verabfolgte eben der Adel, mit dessen Geschenk wurde. Es war eine Absicht mit dieser Gabe den Adel des Geistes und der Kunst auszuzeichnen und damit anzudeuten, wie er fühle, daß auch der Künstler durch seine Vaterlandsliebe den Herzen gern nahe und jeden Verrat verdiene, welches Zugeständnis sich allein durch den Säbel gewährleistet sein. Wie gerührt und beschenkt Liszt selbst den Sinn dieser Gabe gedeutet, werden wir ohnehin gleich sehen. Hat auch hier in diesem Hause im ungarischen Theater der Magyarismus besonders gelernt machte, und man hier besonders achtete in allem ein nationales Gepräge herauszukehren war ganz natürlich, da gerade dieses Institut, verschieden von manchen anderen, welche Zwecke konkurrierte, der alle Bewohner des Landes interessieren, den deutschen und slavischen Elementen entgegenwirkend, auch die Entwicklung der magyarischen Sprache, Poesie und Kunst zur Aufgabe gestellt hat und dessen auch mit dem Stolze erreicht wurde, daß auf seinen Brettern nicht deutsch zum Publikum gesprochen werden dürfe. Hierin liegt aber auch wieder der Grund, daß Liszt, der nicht ungarisch konnte, nicht a deutscher Sprache für den Säbel danken. Ich erwähne dieses, weil ich in öffentlichen Blättern gelesen, er habe es gethan, weil er, um sich gefügiger zu machen, den magyarischen Fanatikern zu angenehmen und eine Verachtung der Deutschen und Slaven affektiert habe, was ihm so lustig nie in den Sinn kam. Sprach er doch in seinem Abschiedsbankette welches Freitag im Redoutensaale stattfand, deutsch zum Publikum, so wie alle in seinen übrigen Konzerten die abwechselnd Gesangspiecen deutsch waren, obgleich er sich in der deutschen Sprache natürlich weniger bequem, als in der französischen Sitte, die ihm zweite Muttersprache und in welcher er nicht ohne Glück und Anerkennung selbst Schriftsteller geworden. Doch kamen für uns nach diesen Verherrlichungen und Abschweifungen zum Faktum selbst kommen. Das Haus war glänzend erleuchtet, das die Logen der Herkommlichen entbehren, so lang es scheint. Es war überall selbst die Räume zwischen den Coulissen waren vom Publikum eingenommen und der Bühne selbst waren Reihen von Sesseln um das Podium von den Damen der höchsten Stände besetzt. Da hatte aufgehört Theater zu sein. Statt Spiel war wie gewöhnlich ja mehr als genug dafür, Nummer für Nummer mit der gespanntesten lautesten Aufmerksamkeit verfolgt und von dem donnernsten Beifall gelohnt wurden. — Die letzte Nummer war gesprochen — da traten 6 Magnaten und adlige Magnatensprossen in reichen prächtigen Nationalkostüm herein, und Graf Leo Festetics überreichte dem ersten Virtuosen nach Paganini auf einem [illegible] Kissen [illegible] Säbel und verglühte, von ihrer getragener Arbeit, noch mit Edelsteinen besetzt war. In einer kurzen ungarischen Rede drückte er ihm aus, wie er dem allgemeinen Wunsche gemäß jedem er ihm diesen vaterländischen Andenken einhändige. Der tobendste Sturm des Beifalls und Entzückens folgte seinen Worten und machte erst dann einer [illegible] Platz als Liszt von seiner Bewegung blaß bis an die Lippen, mit beiden Händen den Säbel an die Brust drückend ans Orchester trat und seinen Gefühlen in einer Ansprache Luft machte.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 15 September. Man musiziert hier Freitag [illegible] und [illegible]. Festgestellt ist dies natürlich allein für Musikvereine in unseren deutschen Lokalen [illegible] Kapellen natürlich [illegible]. Danach kann man [illegible] [illegible] mit wie viel Konzerten wir überhaupt beglückt werden. Das klägliche Zustandekommen der Theaterfrage, etwas [illegible], etwas schwindsüchtig. Die Intendanten [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [

jedenfalls meinen Hörern Kompositionen dieses Publikums weit mehr zu als Rob. Volkmanns Symphonien oder Robert Schumanns, die ja zum Teufel noch viel weniger Farben enthalten. Aber die Selbständigkeit der Komponisten der jetzt Lebenden nicht schreibt, hat es immer schwerer Verständnis und Würdigung zu finden. Brahms's 3. Symphonie wurde im letzten Konzert wiederholt (sie war im vorigen Winter zum erstenmal aufgeführt worden). Könnte man von diesem ungeheuren Kunstwerk mit wenigen Bemerkungen sprechen, so würde ich Karl Goldmarks Ouvertüre wenig oder Nichts von dem ausgezeichneten Komponisten sagen und dieser Mangel an Interesse beweist mehr als 2 Spalten Lobes zu wenigen vermögen.

Unsere Oper hat uns in letzter Zeit drei neue Werke vorgeführt, die wohl dauernd zur Aufführung kommen. Das prächtige Spiel von Karl Maria Weber's Freischütz, der jedenfalls seine ursprüngliche Wirkung [illegible] Text gar nicht so ungeschickt ist, wie viel andere Libretti und vortreffliche dramatische Musik. Auch die Musik verliert an dem antiken Reiz[illegible] und Lebendigkeit durchweg vorzüglich, aber es fehlt der [illegible] Persönlichkeit, es fängt keine ausgesprochen eigene Physiognomie [illegible] und das wird für den Eindruck dieses Werkes und dem Werbung schädlich entgegenstehen sein. Mit Adolphe Adams Oper "Si Rabenpapa" machte uns ein neuer gekannt, der Lustspiel-Komponisten unter Musik Führung hebt auch die Ausführung betrauen. Die Musik Adolphe ist fein, graziös, durchaus originell, in der Behandlung des Instrumentes gewandt, glänzend. Aber Adolphe hat dem Lustspiel das nicht geben können, wonach es in allererst verlangen muß: das Komische. Das Werk ist gewiß nicht verfehlt, gewiß nicht unbedeutend und wird hervorragenden Werk an der Oper bereiten, wenigstens spezifischen Repertoirstücken. Man wird darum das Urteil dieses neuen Werkes zwischen Lustspiel und Lustspiel nur recht in der Mitte finden, der nächsten Zeit von Bühne zu Bühne kommt zu wenige zum Andenken und richtigen Urteilen.

Die Volksoper hat neue Bedeutung bestätigt, daß nahezu an der einen auch die ganze Aufmerksamkeit der Bühne zu [illegible] Th. H.

Stuttgart. Juli 1871. Während dem Winter über nicht viel von Musikaufführungen [illegible] Hofoper zu berichten war, brachte der Schluß der Saison noch einige interessante Abende. Für diese hatten wir zum Teil unserer tüchtigen Hofkapelle Anlaß zu danken, die durch eine [illegible] Vorstellung Mozart's Schöpfungen Jupiter- und zum [illegible] Aufführung Schumann'scher Ouvertüren [illegible] zeigte. Ich muß hier im Vorübergehen auf das abgeschmackte Spektakel aufmerksam machen, das [illegible] gut allen gute auch schlechte Musik [illegible] Dagegen muß ich für die Gerechtigkeit auf das [illegible] Ouvertüren Anton Rubinstein's [illegible] Ludwig Thuille's [illegible] und Thomas Koschat's der Stuttgarter Hofoper aufmerksam machen, die wir bei Gelegenheit dieses Gastspiels [illegible] Tenors als [illegible] zum Teil glänzenden Wiedergabe angehörten.

Interessant und [illegible] [illegible] dramatischer und mit [illegible] Kolorit gemalter Ouvertüren [illegible] Peters in Münch gewonnen [illegible] [illegible] Tonsetzung über [illegible] Dichtung. Es ist [illegible] ganz und gar genialisch und [illegible] möglich ist gegen die Absicht der Musik mit [illegible] der gewandten Technik und dem ganzen [illegible] [illegible] oder es für [illegible] sind, daß das gute deutsche Publikum mit seiner [illegible] Begeisterung wieder einmal auf einen ganz großen Irrtum [illegible] hereingefallen ist, wird die Zeit und Klärung zu [illegible] hat die System auf allen Gebieten [illegible] auch nur [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ist die Gelegenheit [illegible] darauf hinweisen zu können, daß man der ganzen neuen Richtung [illegible] gezeigt haben wird, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Aber eine Aufgabe liegt hier vor, die es ergreifen und ganz gelassen durchführen sollte. Denn wenn es heute noch eine Wagner-Frage gibt, so lautet sie meines Erachtens nach so: Wie macht man Wagnersche Kunstwerke [illegible]? Wie macht man aus dem künstlerisch gebildeten Auge wirklich die Bilder, die wir [illegible]?

Leipzig hat auch die Konzertsaison herrlich begonnen. Am 5. September gab das gesamte Musik-Lehrpersonal des Hohen Konservatoriums, das Chor der Universität Leipzig, das Gewandhaus-Orchester und [illegible] unter Leitung des Meisters Max Reger ein [illegible] Konzert. Dieses Quartett bestand aus [illegible] Werken, auch den Beginn und Ab- und [illegible] Konzertsaales. Mit großer [illegible] Zusammenwirkung klangen [illegible] ganz ausgezeichnet [illegible] und [illegible] angehören. Es sind vorzüglich [illegible] und ernste Konzerte [illegible] Reger, Richard Strauss, Schreker und [illegible] an neue Programmen wenden, [illegible] ausgezeichnet [illegible] verbreitet, als auf den [illegible] und vornehmlich [illegible] Kunstgenuß [illegible] und ungebrochen [illegible] Jahrhunderten [illegible] bewältigten. Aber auch eine [illegible] Tonwelt [illegible] aus dem Quartett [illegible] Prophezeiten von Mahler [illegible] [illegible] [illegible]

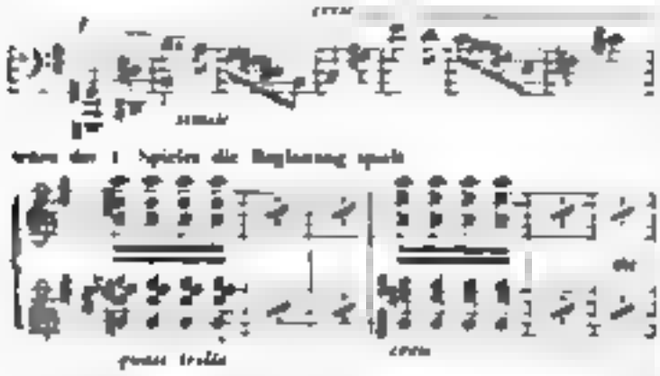
Reinecke erster Universitätsprediger und Direktor des Predigerkollegiums an St. Pauli in Leipzig, sein Verständnis gewählt, durch vielfach die geschickte Kraft des unermüdlich rastlosen Herrn Professor Dr. *Riemann* dem Ausschuß erhalten. Weiter wurde der Buchhändler Herr *Bernh. Fr. Richter* in den Ausschuß gewählt. Anmeldungen zur Mitgliedschaft (jährlicher Beitrag 10 M für die Zeit vom 1. Juli bis ja. Juni) werden von den Schatzmeistern *Breitkopf & Härtel* in Leipzig stets entgegengenommen.

Eine Note zu bunten gibt *Phil. Wolfrum* intelligenten und stimmungsvollen Bemühen durch die Herausgabe von J. S. Bachs Kirchenkantate No. 56 sich um den Kirchenchor gerne tragen (bei Breitkopf & Härtel erschienen). Die Kantate ist für Baßsolo, Orchester und Orgel geschrieben und schließt mit einem vierstimmigen Choral. Im Vorwort sagt *Wolfrum*: Man müßte bei der Neupublikation der Bachschen Kirchen-Musikwerke zunächst auf die Orgel oder selbst deren dürftigen Surrogat, das Harmonium, verzichten, auch wenn das Accompagnement abgeändert erscheine.

— Ein Ave Maria vom jüngst verstorbenen *Rheinberger* ist bei Otto Forberg in Leipzig in drei Ausgaben erschienen, für Sopran, für Alt und für dreistimmigen Frauenchor.

Besprechungen.

Kaum ein Komponist hat in der Neuzeit die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt so auf sich gelenkt, als **Max Reger**. Daß *Reger* ein Notenriesenr ersten Ranges ist, ja daß er in seiner Notenschrift kaum einen Rivalen unter den lebenden Komponisten hat, gestehen ihm auch jene zu, denen Inhalt er noch nicht recht zu erfassen hat. Ich persönlich halte auch *Regers* Kompositionstechnik nicht nur für bewundernswert, sondern auch seine künstlerische Erfindung scheint sich auf gleicher Höhe zu halten. Mag sein, daß oft der musikalische Gedanke allzuhäufig überarbeitet wird und man wenig scharfes Ohr kann zu entdecken ist, daß hier oder an mühevollen Stellen dem Rein-Musikalischen zu sorglich hervor und in so origineller Weise, daß man keinen Augenblick im Zweifel ist, einem großen Schöpfertalent gegenüber zu stehen. Diesen Eindruck haben mir auch die beiden bei Senff-Leipzig erschienenen neuen Bearbeitungen für Klavier zu 4 Händen wieder hervorgerufen. Neben den prächtigen Liedern Nr. 6 „Wanderers Nachtlied“, hochpoetischen Schlüsse meines ist eine ganz fremde Sprache. In der Klavierliteratur wird man neben einer originellen Note finden als die in No. 3 mit der Bemerkung



Diese Stelle ist so auch gerade, die mir auf Regers Begabung als Orchesterkomponisten hinzuweisen scheint. Hierin werden die Hauptschwächen auf dem Gebiete der Orchestermusik geschlagen. *Richard Strauß*, *Mahler*, *Schillings*, *Humperdinck* stehen auf dem Wahlplatze. Selbstverständlich habe auch *Reger*. Am unbestrittensten sind *Regers* Erfolge als Komponist für die Orgel, als welcher er einzelnen besonders Neuerungen hat. Eine neuere neuesten Veröffentlichungen betrifft auch Monologe zwölf Stücke für die Orgel, op. 65 in 3 Heften, je 3 M. Leipzig, Leuckart). Der wunderbare Passacaglia dieses (No. 6 in Heft I), das gehaltvolle Ave Maria (No. 1 Heft II, das Pastorale und Fuge (No. 3), die prächtige Canzone (5. 3) werden auch die gern spielen, denen meist neue Notenbilder zu kompliziert sind. Als opus 65 hat *Max Reger* bei Peters in Leipzig 3 Hefte Orgelstücke herausgegeben. Jedes Heft enthält 6 Stücke. Während viele von *Regers* Orgelkompositionen an die selbst große Anforderungen stellen, können diese Werke auch schon von guten Organisten gespielt werden. Gerade sie sind in den Monologen hat auch hier *Reger* einen hervorragenden Schritt zur größeren Kunstheit getan, ohne seine Eigenart aufgegeben zu haben.

Wenn man es nicht genau wüßte, daß Professor Dr. Joh. **Georg Herzog** am 6. September seinen 60. Geburtstag gefeiert hätte, angesichts der vorliegenden Kompositionen Kirchliche Festgesänge für gemischten Chor op. 61 (Leipzig, Leuckart), müßte man es bewundern, eine solche Frische und Lebenskraft allerdings auch in ihnen. Auf kontrapunktische Spitzfindigkeiten verzichtend, bewegen sich die vier Stimmen fast immer gleichartig, verarbeitet, selbständig und doch mit wohlklingender Selbständigkeit. Das Opus besteht aus 3 Heften, von denen das erste die Gesänge zu Advent, Weihnachten, Jahreswechsel, Epiphanias, das zweite die zu Passion, Palmsonntag, Ostern, das III. die zu Himmelfahrt bis Reformationsfest enthalten. Auch den Organisten zeigt sich der Altmeister in seinen 6 Choralvorspielen, Fugen etc. (Langenstein, Boyer & Söhne, Boyer & Mann). (*P. H. Trautner* in Nördlingen und *K. Schmidt* in Reichenbach a. T. genannt) sehr gelungen, so sind prächtige Sachen.

Das Anonymum G. W. hat dem Tedeum op. 50 von J. **Rheinberger** den Charakter als katholische Kirchenmusik abgesprochen, weil dasselbe keine Berührungspunkte mit dem Choral mehr habe. In einer vorliegenden Broschüre (erster) Moderne Kirchenmusik und Chorgesang, Leipzig, Leuckart, Preis 50 Pf.) wird dieses auch, daß die katholische Kirche selbst den Begriff Kirchenmusik nicht so eng faßt, wie es G. W. getan und daß Klassiker der katholischen Kirchenmusik verwendete Verstöße, wie sie dem vorgeworfen werden, sich dann auch hätten vermeiden können. Ohne Kenntnis der Partitur des Tedeum ist es natürlich unmöglich, zu beurteilen, ob der Angriffe Berechtigung haben. Nach den theoretischen Ausführungen muß jeder Musiker, der nicht der Fehler des Chauvinismus schwört, auf seine *Rheinberger* stehen.

Warum nennt der Komponist Karl **Waldmann** seine Sonate Fdur op. 15. (Leuckart, Leipzig) Sonate, die doch keine Sonate im heute gebräuchlichen Sinne des Wortes ist? Es wird man musikalischen Begriffen so viel Unsinn getrieben, daß die Verwirrung schon groß genug ist, sie absichtlich noch zu vergrößern ist nicht notwendig. Und *Waldmann* schreibt auch nur mit dieser Bezeichnung, denn es scheint, der 1. Satz seines Werkes ja sich ist, so ist er für den 1. Satz einer Sonate doch zu lapidar und auch der letzte Satz ist als Schlußsatz einer Sonate nicht bedeutend genug. Abgesehen hiervon hat *Waldmann* in dem vorliegenden Opus 4 sehr hübsche Orgelstücke geliefert, von denen namentlich No. III als Feuerexempel und No. II als dankbarer Konzertnummer wiederum viel gespielt zu werden.

Jos. Rheinberger ist tot, es lebe *Jos. Rheinberger*, so scheint es bei Leuckart in Leipzig erschienenen Messen in Adur, Amoll und Asmoll. Alle drei sind für gemischten Chor herausgegeben, die erstere auch mit Männerchorsatz in Heft op. 170 von *Jos. Rheinberger* pur, die zweite auch mit Frauenchorsatz op. 170 B von einem dramatischen und die dritte nach nachgelassenen handschriftlichen Aufzeichnungen *Rheinbergers* von *J. G. Herzog*. Die Texte haben sich ihrer Aufgabe mit bekanntem Geschick entledigt, *Rheinbergers* Eigentümlichkeiten, seine klare Linienführung, der wechselnde Stimmung verbunden mit einer bis an die Grenze des Kirchlichen gehenden Weichheit und Innigkeit. Alle Schattierungen, Kanons und Fugen sind gründlich studiert, wie wir der Komponist selbst verstand.

Im gleichen Verlage ist eine Messe in Dmoll für 4stimmigen gemischten Chor von **Gounod** erschienen. Der Komponist bekundet ein

Klage für zwei Chöre und

Dicht alle Bitten und Anrufungen des Vaters unser Gebet in Deutsch werden, gehört der Komponisten eine große Gewandtheit, besonders mögen auch Hörgrenzen, die diese neue Gebetsvertonung [illegible] durch diese Verwendungen von neuen Formen die Wirkung unterstützen, nicht absolute Neuheit doch noch wirken und Bahnen

Mit neuen Mitteln und Ausdrücken der Tonkunst und Chöre in Deutsch werden, gehört der Komponisten eine große Gewandtheit, besonders mögen auch Hörgrenzen, die diese neue

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

VI. Jahrgang 1902.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 11. Ausgegeben am 1. Nov. 1902.

Monatlich erscheint 1 Heft um 16 Seiten Text und 4 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: Beethoven und seine Klavier-Sonaten. Von Dr. Willibald Nagel. — Musikalisches Forum und dessen historische Entwicklung. Von Paul Simonsohn. (Schluß.) — Alten und Neuen eingeführte Wiedergaben über die Streichinstrumente am Griffbrett. Von Karl Omptlan. — Lose Blätter: Von Münchener Komponisten, von Rudolf Louis. — Drei war ich! von Otto Schmid-Dresden. — Musikalische Rundschau. Berichte aus Berlin, Cassenick, kleine Nachrichten. — Briefkasten. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Beethoven und seine Klavier-Sonaten.[1]

Von Dr. **Willibald Nagel.**

Einleitung.

Beethoven war 22 Jahre alt, als er im November 1792 nach Wien übersiedelte, um bei Haydn seine Studien zu vollenden. Seine Ausbildung war damals eine durchaus einseitige: er war ein vortrefflicher Klavier- und Orgelspieler, seine theoretische Schulung jedoch wies eine Reihe klaffender Lücken auf, mehr noch seine allgemeine Bildung.

Dem ungenügenden Unterrichte seines Vaters war für kurze Zeit der *Tob. Friedr. Pfeiffers* gefolgt, eines begabten aber leichtfertigen Menschen. Der nächste Lehrer war der alte Hoforganist *van den Eeden* gewesen, der 1782 starb, ein Jahr nachdem *Beethovens* Violinlehrer, der junge *Rovantini*, verschieden war.

Nicht ohne Grund ist der Verdacht ausgesprochen worden *Johann van Beethoven* habe derartige flüchtige, alte oder kranke Leute zu Lehrern des Knaben ausgesucht, um die Kosten für eine gründliche Ausbildung zu ersparen, da er von dem Sohne hoffen mochte, er werde sich in der kurfürstlichen Residenz-Stadt Bonn, in welcher die Musik schon seit geraumer Zeit angelegentliche Pflege erfahren hatte, vorwiegend aus eigener Kraft zum tüchtigen Musiker entwickeln können.

Ob *Johann* dessen Erziehungssystem seines Kindes jede sittliche Basis fehlte, sich in der Hoffnung getäuscht sah, möglichst bald mit dem Jungen paradieren zu können, ob irgend ein verständiger Freund der Familie, ob die Mutter eine Änderung des Erziehungsplanes durchzusetzen wußte: genug, 1781 wurde *Christian Gottlob Neefe* zum Lehrer Ludwigs gewählt, der erste, der in des Kindes künstlerischem Entwickelungsgang nachhaltig bestimmend eingriff.

Trotz seines protestantischen Bekenntnisses war der erst 2 Jahre vorher nach Bonn gekommene *Neefe* zum Hoforganisten ernannt worden. Sein lebhafter Geist, seine gediegene, auf der Leipziger Universität erworbene Bildung, seine wenn auch keineswegs tiefe, so doch gefällige und leichte Schöpfungskraft ließen ihn als wesentlichen Gewinn für das musikalische Leben der fröhlichen Stadt am Rhein erscheinen. Man darf das, was Neefe Beethoven gab, nicht zu hoch werten, soll es aber auch nicht allzu gering anschlagen. Er führte den Knaben nicht in die Regeln strenger Satzkunst ein, erschloß ihm nicht die Geheimnisse des doppelten Kontrapunktes und der Fuge: diese waren Neefe selbst fremd. Aber er förderte Beethovens theoretisches Wissen durch Einführung in die Harmonielehre und gewann dadurch, daß er ihn *Seb. Bachs* wohltemperiertes Klavier und *K. Ph. Em. Bachs* Sonaten spielen ließ, eine große

[1] Im Anfange des nächsten Jahres erscheint bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza unter obigem Titel ein bedeutsames Werk. Den Lesern dieser Blätter können wir des Raumes wegen nur Einzelnes daraus bieten. Die Red.

Bedeutung für seines Schülers Ausbildung [1]). Für Beethovens Klavierstil und neben anderen zum Erscheinungen charakteristisch die nahe zusammenhängen die eine beiden die Stellen der Klavierwerke in denen der homophon gefügte Satz sich plötzlich zu polyphoner Lebhaftigkeit zusammenschließt, Stellen, welche Antikes der Zeit «gelehrt» nennen. Das andere zeigt der uns späterhin noch ausführlicher beschäftigende Umstand, daß Beethoven die überkommene Form der Sonate mehr und mehr erweiternd — und zwar zuerst instinktiv, dann unter unserem *Zwange* wie *Riehl Wagner* mit Recht betont hat — in strengerem Stil gebaute Sätze in den Organismus seiner Sonatenwerke einführt. Natürlich zeigt sich dann eine gewisse Nachwirkung seiner gleichzeitigen Ausbildung als Klavierspieler und Organist und ebenso der frühen Beschäftigung mit der Kunst *Bachs*, aber aus seinem Lebenswerke dürfen wir ohne weiteres entnehmen, daß ihm die Orgel von Anfang an ferner lag als das Klavier.

Das Studium *Bachs* also wurde bedeutungsvoll für Beethovens eigenes Schaffen, wenn auch in höherem Maße erst in des Meisters letzter Lebenszeit. Das erklärt sich psychologisch nicht schwer: in der Zeit überschäumender Jugendkraft und manchen ernsten Kämpfens blieb ihm keine Muße zur Reflexion. Die Tage des beginnenden Alters lieben ihn die früh abgebrochenen Fäden von selbst wieder finden, das einst Begonnene neu aufnehmen und in neuer eigener Weise weiterspinnen [2]). *Neefe* hat einen Bericht über die Bonner Musikverhältnisse für «Cramers Magazin» 2 März 1783) verfaßt, durch den führte er Beethoven in der ehrenvollsten Weise in die musikalische Welt ein.

Wenn als bedeutungsvoll auch für Beethoven erwähnt wird [3]), daß *Neefe* seiner allgemeinen Grundrichtung folgend die Beziehung der Tonwelt auf das Seelenleben zu betonen liebte, so ist zu sagen, daß der Lehrer dem Schüler da mancherlei Winke gegeben haben mag, daß diese aber schwerlich im höchsten Sinne für Beethovens künstlerische Art bestimmend gewesen sind. Wenn irgend Jemanden hat Beethoven das Leben auch künstlerisch ernsten, nie war ein Künstler vor ihm, dessen Werke so wie die seinen Ausfluß innersten Lebens waren. Hält man alles zusammen, so ist zu sagen, nur der Bahn hat *Neefe* dem Schüler gewiesen, mehr nicht, aber auch das ist so wenig für *Neefe* daraus ein besonderes Verdienst herzuleiten ist, da die Richtung ja seinem Eigenwesen entsprang, nichts Kleines.

So rasch verhältnismäßig Beethovens Ausbildung auf musikalischem Gebiete in Bonn geschah, als Tonsetzer bedeutete er wenig gegenüber seiner allgemein anerkannten großen Fähigkeit als Klavierspieler. Unter den Studien der Bonner Zeit bieten einige größere Arbeiten Interesse für uns. Sie erschienen 1783 unter dem Titel: Drei Sonaten fürs Klavier dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertiget von Ludwig van Beethoven, alt elf Jahre. Speyer im Rath Bossler's Verlage [4]).

Neefe wie einige wollen, oder was wahrscheinlicher ist, *Johann von Beethoven* hatte der jugendlich-frischen Arbeit ein Widmungsschreiben [5]) beigefügt, dessen gezierte devotige Art stark mit dem ungezwungen sich gebenden Inhalte der anspruchslosen Arbeiten kontrastiert. Man darf ohne weiteres annehmen, daß den Lehrers bessernde Hand da und dort die letzte Feile an die Kompositionen gelegt hat. Ihrem formellen Aufbau nach gehören die drei in Es-dur, f-moll und D-dur stehenden Sonaten der Art *Karl Philipp Emanuel Bachs* an. Bemerkenswert an ihnen erscheint in erster Linie die jugendlich-frische melodik und die mehr Beherrschung der Form, gegen eine spätere Beethovensche Eigentümlichkeit, wenn man von der hier und da schon wahrnehmbaren Vorliebe für scharfe Kontraste absieht, läßt sich ohne Zwang aus den Arbeiten nicht herausfinden.

Sieht man sich die anderen Werke Beethovens aus der Bonner Periode an, so bemerkt man in der Hauptsache Lieder, eine kleine Fuge, Bagatellen, einige Variationen, Rondos, das Klavierkonzert von 1784, die Trauerkantate auf Josefs II. Tod (1790), die Kantate auf Leopold II. und eine Komposition für 2 Flöten von 1792 — nicht eben viel. Thayer [6]) hat mit Rücksicht auf die überraschend geringe Zahl der in Bonn entstandenen Werke als ziemlich wahrscheinlich hingestellt, daß sie durch die Hinzufügung der meisten kleinen Werke, die 1802–1806 incl. erschienen, erheblich vergrößert werden könnte. «Es ist eine für jeden, der Gelegenheit gehabt hat, die Chronologie der Veröffentlichung von Beethovens Werken sorgfältig zu untersuchen, überraschende Thatsache, daß bis ungefähr zum Schluß des Jahres 1802 alles, was unter neuem Namen erschien, dieses Namens werth war, daß aber dann, in der Zeit der 2ten, 3ten und 4ten Symphonie, der Sonaten Op. 47, 53, 57 und der Leonore, zur Verwunderung der Kritiker

[1]) Vergl. z. B. die genaue Stelle in von *Breuning*, Neue Beethoveniana. Wien 1838.

[2]) Man denke auch daran, daß Beethoven die Absicht, seinen Schüler, den er das Klavierspiel zu geben im Stande war, später weiter anleiten zu wollen (Op. 110. Auf Klavierstücke hatte Beethoven in Bonn gespielt. Vergl. *Breuning* a. a. O. *W. Tappert* in Deutsches Montags-Blatt. Wochenschrift. 2. Jahrg.

[3]) *W. Lenz* I. c. Beethoven (Sammlung musikalischer Vorträge). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884. S. 5.

[4]) Beethoven hat selbst diese Sonaten und die Variationen von Dressler als seine ältesten Arbeiten bezeichnet. Vergl. *G. Nottebohm*, Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke L. v. Beethovens. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1868. S. 149.

[5]) Abgedruckt bei *Nottebohm* a. a. O. II und anderwärts.

[6]) *A. W. Thayer*, Beethovens Leben I. Berlin 1866. S. 235.

jener Zeit. Derselbe Anzeiger des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien die Sonaten Op. 30 und die 3 Fugatrios Op. 35 ankündigt, neue andere die große Symphonie Op. 36 und die Variationen über „God save the King" die vom 13. Mai 1804, die Waldstein-Sonate und die Appassionata Op. 57 und die vom 28. Juni das Lieder Op. 52, welche die Allg. Musik-Zeitung bespricht als „neues durchaus Gewürztes, Armes, Mattes, zum Teil Lächerliches" usw.

Man sieht, daß nach dieser Breitkopf-Übersiedlung auch Wien der beiden anderen Söhne Johann Georgs gleichfalls durchaus eingeht. Aber Breitkopf den Mentor seiner Söhne hat uns ein Bild von der Art entworfen, in der diese zuweilen mit den Werken ihres Bruders Schacher trieben. Beethoven war stets mit der Ablieferung von bestellten Werken im Rückstand. Jugendarbeiten, die er selber nicht für wert hielt, gaben die beiden hinter seinem Rücken an die Verleger ab. Mag diese Anklage in vollem Umfange aufrecht erhalten werden können oder nicht, sicher ist, daß einige der nach der Übersiedelung nach Wien herausgegebenen Werke der Bonner Zeit angehört. Welche aber zu diesen zu rechnen sind, das läßt sich mangels sicherstellbarer Angaben nicht durchaus sagen. Zählt man nun aber auch solche Arbeiten, wie die Sonaten Op. 49, welche so gar nicht in das Bild des reifen Künstlers passen wollen, der Zahl der Bonner Werke bei, immer bleibt deren Anzahl klein, so daß man berechtigt ist, Beethovens Produktionskraft gegenüber der anderer Meister — man denke an *Mozart*, an Schubert! — als eine anfänglich geringe zu bezeichnen, eine Tatsache, die sich aus seinem Wesen und der Art seines Bonner Lebens zwanglos erklären läßt.

Über Beethoven als Klavierspieler in diesen die Ursache waren auch nicht übereinstimmend, so doch alle in höchsten Maße anerkennend, so rühmen ihn als fertigen Meister schon in der Bonner Zeit, und auch in Wien gewann der Klavierspieler naturgemäß vor dem Komponisten einen Namen, der ja auch Ohren gezogen war, sich in der Satzkunst noch zu vervollkommnen. Die Circulo und bekannt und brauchen in unserem hier nicht wiederholt zu werden. Aus ihnen ergibt sich, daß Beethovens Spiel ein glänzendes war, er beherrschte die Technik durchaus, ohne doch zu den nur rein Tasten verblendenden Virtuosen zu gehören, wie er selbst Ries gegenüber bekannte[1]). Sein Anschlag im forte war überaus kräftig, sein legato im Gegensatz zu dem der meisten anderen zeitgenössischen Spieler von vortrefflicher, sonor Klangkraft. Innerlich dynamisch zu schattieren, unvergleichlich und vor allem sein Vortrag des Adagio bezaubernd schön, das Höchste gab er in seinen freien Phantasien. Verfolgt man die Urteile durch den Lauf der Jahre hindurch, so wird man bei Beethovens Gehörleiden erklärlich genug — den absprechenden Aussichten späterhin öfter und öfter begegnen. Hatte Beethoven schon an seinem Schüler Ries, als er selbst noch im Vollbesitze seines Gehörs war, kleine Fehler wahrgenommen und Ries nur dann im Spiele unterbrochen, wenn der Ausdruck gänzlich verfehlt war, so gab er später von Anschauungen abgesehen immer weniger auf technische Äußerlichkeiten und deren vollendete Wiedergabe so daß sein Spiel zuletzt wohl für die Hörer oft genug kaum noch etwas anderes als eine Tortur gewesen ist. Die viele Interpretation seiner Werke, die in dem zuerst wohl jener Kaplan Junker erkannt haben mag, der den 1792 einmal einen „sehr gestimmten Mann" nannte, er zeigte sich mehr und mehr in seinem späteren Leben. Aber davon muß festhalten, wer über Beethovens Instrumentalvortrag urteilen will, er war nicht ausschließlich eine Folgeerscheinung seiner Krankheit, wenn sie auch durch diese wesentliche Förderung erfuhr, sie zeigte sich vielmehr schon in Bonn als ein vielleicht nicht jedem erkennbare Charakterzug. Kaum nun auch in Wien, so gleich bei Beginn seiner dortigen Tätigkeit als Komponist und später als er sein 3. Werk schrieb, Zeiten, wo er sich wieder einmal recht auch mit technischen Problemen seiner Kunstexpert abgab — gelegentlich hat er technische Übungen erdacht — als Klavierspieler hatte er doch an großen und ganzen kaum mehr etwas zu lernen als er in Wien angetroffen war.

Um so geringer war seine allgemeine Bildung. Nach den neuesten Untersuchungen hatte Beethoven in Bonn allerdings eine angesehene Schule, das sog. Tricenium, besucht, auf derselben aber neben der Kenntnis der Kirchenväter nur noch Französisch, das er später noch mit leidlichem Geschick beherrschte, und ein wenig Latein erlernt. Von einer wissenschaftlichen Bildung kann demnach nicht gesprochen werden. Freunde hatten da und dort aufgeholfen und ihm die Kenntnis hervorragender Werke der Literatur vermittelt, ersteres das Theater hatte ihm diese und jene Anregung gebracht — aber all das war ihm doch kaum anders geworden, als wie es der Zufall gerade bot. Eine systematische Ausbildung fehlte.

So also war sein Bildungszustand, als er 1792 im Winter in Wien anlangte ein kräftiger, hoffnungsfreudiger Jüngling, der die Enge des häuslichen Kreises gern hinter sich gelassen hatte, rechts einen Kreis, in dem der von niederen Instinkten geleitete Vater der Überlieferung ge-

[1]) Vgl. Wegeler und Ries, Biogr. Notizen. Coblenz 1838.

[2]) Vgl. insonderheit L. Nohl, Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Stuttgart, Verlag Hertz. — Frimmel a. a. O.

[3]) Wegeler und Ries a. a. O.

[4]) Vgl. Nohl a. a. O. Es mag bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam gemacht werden, daß Junker auch an geistigen Getränken für die seinem Aufenthalt Ems-Köln in gastlichster und reichster Erweise abgesprochen hat. Insonderheit Beethovens Anerkennung durch die im Kurfürstentum herrschende Trinkfreudigkeit wurden auch hier noch nicht recht interessiert.

führt, in dem die sorgende und leidende Mutter dem Knaben nichts anderes von Dauer hatte geben können, als die Erinnerung an ihre Liebe, einen Schatz, den Beethoven in treuem Herzen zeitlebens bewahrte. Schon und ernstthig war er als Knabe geworden, bis ihm die Freunde, die Familie *Breuning*, *Wegeler*, *Gerhard Hasslinger* ihre Arme geöffnet und Ersatz für das gegeben hatten, was er im väterlichen Hause entbehren mußte. Der Einfluß, die noch von früher her wirkende Empfehlung seines kurfürstlichen Herrn für die kurze Reise nach Wien im Jahre 1787, die ihn mit *Mozart* bekannt machte,[1]) die möglicherweise zwischen *Haydn* und ihm 1792 in Godesberg verabredete Reise nach der Kaiserstadt — alles das öffnete Beethoven in Wien die gastlichen Pforten vornehmer Häuser.

In lachendem Frührotschein lag die Zukunft vor ihm, dem von der schweren Krankheit seiner schweren Jugend Genesenden.

Josef Haydn war der Magnet gewesen, der Beethoven angezogen hatte.[2]) Durch die Hilfe des damals weit und breit Gefeierten hoffte er die Mängel seiner technischen Musik-Schulung ausmerzen zu können. Die Hoffnung war eitel. In erster Linie trug Haydn die Schuld an dem schlechten Resultat; er verfuhr nicht gründlich bei dem Unterrichte des jungen Mannes und ließ sich allerlei Flüchtigkeiten zu Schulden kommen. Er hatte sich

freundig wie wir annehmen können, eine Arbeit aufgebürdet, der er seinen damaligen Lebensverhältnissen nach durchaus nicht gewachsen war. Aber auch auf Beethoven fällt ein Teil der Schuld; sich lenken zu lassen war nicht seine Sache, eine Folge der ungeregelten Erziehung der Knabenzeit. *Johann Schenk*[3]), welchem damals seine anmutigen Singspiele einen großen Ruhm verschafften, machte Beethoven auf das Mangelhafte in Haydns Unterrichtsweise aufmerksam. Das rasch aufbrausende, in seiner bald mitteilsamen, bald verschlossenen Natur begründete Mißtrauen ließ Beethoven sofort Schenks Unterricht suchen, aber die Ehrfurcht vor Haydns Namen brauchte ihn auch noch an diesen, bis mit Haydns zweiter englischer Reise (Januar 1794) jede Verbindung mit ihm ohne unliebsame Erörterung abgebrochen werden konnte. Aber auch der Verkehr mit Schenk hielt nur kurze Zeit an, und Beethoven ward nun Schüler des ausgezeichneten Theoretikers *Joh. Georg Albrechtsberger*, der in dieser Zeit dem jungen Meister gegenüber eine ähnliche Rolle spielte, wie sie einst Neefe gespielt hatte. Ähnlich, aber doch um vieles bedeutsamer. Man wird an *Goethes* anfängliches Verhältnis zu *Herder* erinnert. Beethoven trat jetzt einem Manne gegenüber, von dem lernen zu können er sich bewußt war, und dem er deshalb, für eine Zeitlang wenigstens, willig folgte. Ihm das Verständnis für den einfachen und doppelten Kontrapunkt, für Kanon und Fuge restlos zu erschließen, vermochte Albrechtsberger wohl; aber das Erwachen der eigensten Kräfte seines Schülers zu erlauschen, dem glänzenden Aufflug Beethovens gar zu folgen, blieb dem älteren Manne versagt. Das kann nicht Wunder nehmen. Albrechtsberger war damals etwa 60 Jahre alt und seinen künstlerischen Ansichten, den Resultaten eigener gesetzter Arbeit, so durchaus gefestigt, daß Neues zu erlernen ihm nicht mehr möglich war. Und in Beethovens Brust arbeitete es übermächtig und rang nach künstlerischer Gestaltung, nach Sprengung der Fesseln, die ihn an den strengen Zwang der Schule banden. So wurde dies und jenes Kapitel begonnen und abgebrochen, ohne nach allen Seiten durchgearbeitet zu sein. Beethovens Sehnsucht, zu Ende zu kommen, trieb den Lehrer vorwärts gegen sein pädagogisches Gewissen. Einen abschließenden Unterricht hat Beethoven also auch durch Albrechtsberger nicht genossen, und wir wissen, daß dieser nicht viel von dem Können seines ungestüm vorandrängenden Schülers hielt.

Beethoven selbst hat mehr als einmal den Mangel einer bis ans Ende durchgeführten Musik-Erziehung gefühlt; darauf deuten gelegentliche Versuche musiktheoretischer Arbeiten und Skizzen. Vom Standpunkte der Schule der Vergangenheit aus wird der, welcher aufmerksam seine Werke durchgeht, manchen Verstoß gegen die Musik-Grammatik antreffen. Man braucht nur an eine Betrachtung der Beethovenschen Sonaten, der Freiheiten seiner Fugenbaues zu gehen, um sich klar zu machen, wie er die traditionelle Beschränkung der Werke seiner unmittelbaren Vorgänger ungeahnt erweitert, und das Ureigenste der Musik, den Rhythmus, zu einem gewaltigsten Ausdrucksmittel erhoben hat.

Aber gerade das, was die alte Schule als Blasphemie, als Fehler anzumerken liebte, bedingte den ungeheuren Fortentwickelungsgang, den die Musik seit Beethoven genommen. Die Erscheinung, die sich jedesmal am Ende eines Abschnittes im kulturellen Leben zeigt, wiederholte sich hier mit dem Ende Haydns, Mozarts und dem Erscheinen Beethovens: einer älteren Richtung ward nach und nach der

[1]) Vgl. darüber O. Jahn, Mozart III, 310. Über Beethovens Reise selbst und ihre Veranlassung herrscht noch wenig Klarheit. Vgl. *Thayer*, a. a. O. I.

[2]) Vgl. G. Nottebohm, Beethoveniana (Allg. Mus. Ztg. Neue Folge I. Jahrg. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1862). Diese der erfindungsreichen Arbeit in Jahrg. II. Als Buch (1872 erschienen. Nottebohm nennt folgenden Studiengang an: Unterricht bei Haydn von Ende 1792 bis August 1793. Hauptunterricht und Grundbuch, bei Januar oder Mai 1794. Übergang zu strengeren Kontrapunkt aber b. Gründlich in allen Tonarten. Dann letzterer. Übergang schreibt Beethoven, als er bei Haydn und Schenk gleichzeitig Unterricht nahm. Der Unterricht bei Albrechtsberger erstreckte sich von 1794. Ende oder 1795, die verschiedenen Übungen betreffen einfachen Kontrapunkt, Fuge und Instrumentierung, doppelten Kontrapunkt und Kanon und sind teils das, teils in strenger Schreibart gehalten.

[3]) Vgl. *Johann Nepomuk Schenk*, Selbstbiographie bei Thayer a. a. O. I, 364 f. und II, 410 f.

Nährboden entzogen, eine jüngere Kunst wuchs mächtig empor eine Kunst mit anderem Inhalt, anderen Zielen.

So hatte *K. Ph. Em. Bach* die eine Seite von seines gewaltigen Vaters künstlerischem Wesen, die Homophonie, angebaut, und herrlich war mit der Erstarkung deutschen Fühlens und deutscher Art die unvergleichliche deutsche Melodie erblüht, die Lande weit umher mit ihrer unvergleichlichen Schönheit füllend. Dem Ansturm vieler nachempfindender kleiner Geister drohte sie zu erliegen, als Beethoven auftrat, der Melodie der jüngeren, dem starren Formalismus der älteren Schule neue Elemente beigesellend.

Wie *Neefe* hat auch *Albrechtsberger* Beethoven die Bahn gewiesen, in die seine Kunst einlenkte, aber ausgebaut hat er selbst sich seinen Weg. Er selbst, sein Leben, sein Schicksal. Er selbst ist sich sein vorzüglichster Lehrer gewesen. Harmonisch alle in ihm schlummernden Kräfte auszubilden, war Beethoven nicht gegeben. Sein Leben lang hat er mit Beharrlichkeit daran gearbeitet, seine mangelhafte Bildung zu vertiefen und zu erweitern. Und ist dies auch in unsystematischer Weise geschehen, hat er Dichterwerke philosophische geschichtliche, ästhetische, Schriften erbaulichen Inhalts wohl kaum in anderer Reihenfolge gelesen, als sie ihm der Zufall in die Hand spielte, kam er in seiner ästhetischen Bildung nicht zu dem Verständnis dafür, daß die Zusammenstellung seiner Lieblingsdichter Homer, Schiller, Goethe und — Ossian eine unbegreifliche war, von ihm darf man doch mit vollem Rechte sagen, daß der Geist, der das klassische Zeitalter unserer Litteratur schuf, auch in ihm in seiner ganzen Herrlichkeit mächtig gewesen.

An Universalität der Bildung muß Beethoven nicht nur den höchsten unserer Geisteshelden weichen. Aber das berechtigt Niemanden, ihm eine geringere Rolle zuzuschreiben, als sie *Schiller* und *Goethe* im deutschen Kulturleben behaupten. Deutsche Musik und Litteratur haben sich seit Friedrichs des Großen Zeit bis zu Beethovens und Goethes Tode in ungefähr paralleler Entwicklung bewegt, so zwar, daß die Musik der Schwesterkunst in den Anfängen nicht unbedeutend überlegen war. Wohl läßt sich zu mancherlei unfertigen Zügen der deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts in der Musik gleiches oder ähnliches finden, aber die Musik ist von allem Anfange an in ihrem Ausdruck bestimmter und gesunder gewesen; man braucht nur *Klopstocks* pathetische Odendichtung, den der deutschen Lyrik damals noch fehlenden unmittelbaren Gefühlsausdruck der sprudelnden Frische und Natürlichkeit von *Haydns* Weise gegenüber zu stellen, um das zu erkennen. Der Ausgleich vollzog sich nach *Goethes* und *Mozarts* Werken ist, wie *Hettner*[1]) treffend ausgeführt hat, dieselbe zuversichtliche gesunde Sinnlichkeit gemeinsam, die warme, ungeteilte Hingabe an Leben und Wirklichkeit, die liebevolle Verklärung des reinen und schönen Menschendaseins. „Und wie in *Schiller*, so auch in *Beethoven* und zwar in diesem noch gewaltiger und formenschöpferischer, die Poesie tief ringender Innerlichkeit, die in dämonischem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaseins weit hinaus greift und daher, um mit Schiller zu sprechen, nicht mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung, sondern durch die Kunst des Unendlichen." Mit *Schillers* Dichtung hat die Musik Beethovens den tiefen ethischen Gehalt, das gewaltige sittliche Pathos gemein. Steht *Beethoven* auf *Haydns* und *Mozarts* Schultern, so ging er doch nicht in deren Formen auf. Zur Fähigkeit voller Entfaltung der in ihm schlummernden Kräfte herangereift, dehnte er diese Formen mächtiger und mächtiger, so daß die fest gezogen scheinenden Grenzlinien mehr und mehr verschwanden und die unendliche Tiefe des erhabenen Gehaltes das edle Maß der überlieferten Form überflutete. — — —

[1]) *Hettner*, Litteraturgeschichte des 18. Jahrh. Braunschweig, Vieweg, 1870.

Musikalische Formen und deren historische Entwicklung.

Von **Paul Blumenthal**.

(Schluß.)

II

Mit der kunstgerechteren und die Technik in höherem Grade beanspruchenden Ausgestaltung der Instrumente wuchs selbstredend auch das Interesse für die Instrumentalmusik. Diese wurde in Form von Tanzmusik im Mittelalter bis lange über den dreißigjährigen Krieg hinaus sowohl von den zünftigen Stadtpfeifern und deren Gesellen, sowie auch von den fahrenden Musikanten ausgeführt. Die Letztgenannten galten als ehrlos, wie aus einem alten Holzschnitte ersichtlich, hielten es die Stadtmusikanten unter ihrer Würde, mit ihren fahrenden Kollegen von demselben Platz aus zum Tanz bei Festlichkeiten der Patrizier aufzuspielen. Die Tänze waren zum Teil umgehende carcole nach Art unserer Polonaise und wurde bei Festen der Adligen und vornehmen Städter getanzt unter gleichzeitigem Gesange von Reihenliedern, zum Teil waren es Springtänze, wie sie das Volk im Freien tanzte: Hoppeldei, Stadelweis, Rodewanz u. s. w. Trommel,

Dudelsack, Querflöte und Fiedel wurden zur Tanzmusik verwendet. In ganz besonderem Ansehen unter den Instrumentalisten standen die Heerestrompeter, welche sogar Lehrmeisterung hatten und das Abzeichen dieses Grades, die Halsbinde, trugen. — Die im Laufe der Zeit erzielten Verbesserungen an Tasten- und Saiteninstrumenten machten es möglich, daß einige hervorragende Tonkünstler als Virtuosen auf denselben glänzen konnten. Als die Königin der Instrumente wird mit vollem Rechte die Orgel genannt. Ihre Erfindung ist bekanntlich der heiligen Cäcilia gutgeschrieben worden, die 177 angeblich den Märtyrertod erlitten haben soll. Von dieser sagt die Legende, daß sie selbst an ihrem Hochzeitstage der weltlichen Musik verschmähte und in ihrem Herzen Gott sang, während die Instrumente zum Tanz aufspielten. Cantantibus organis, cor eius Deo concinebat. Die Orgeln im frühen Mittelalter hatten nur wenig, etwa 8–10 Tasten, welche handbreit waren und mit dem Ellenbogen oder mit der Faust niedergedrückt werden mußten, weshalb die Organisten damaliger Zeit auch Orgel- oder Realschläger genannt wurden, denn Instrumente dienten eben nur zur Hebung der Melodietöne für das Ohr der Singenden in der Kirche. Bernhard der Deutsche erfand 1471 das Pedal. Nach der Vervollkommnung des Instruments wurde die Kunst des Orgelspiels aufs höchste geschätzt und aufs eifrigste gepflegt. Als der größte Orgelvirtuose seiner Zeit und Italiens gepriesen, geht um 1540 dessen erstes Konzert in St. Peter zu Rom von 30000 Zuhörern besucht gewesen sein soll. Ein höchst bedeutender Orgelspieler in Deutschland war Buxtehude (geb. 1707) als Organist in St. Marien zu Lübeck, zu welchem Sebastian Bach, als dieser noch Organist in Arnstadt war, in hoher Kunstbegier pilgerte, dabei seinen Urlaub überlang ausdehnte und deshalb nach seiner Rückkehr vom Kirchenpatron »wegen langwierigen Verweilens« ein scharfes Monitum erhielt, wie in *Hilters* Biographie über Seb. Bach ergötzlich zu lesen ist. Letzterer blieb für alle Zeiten unerreicht sowohl als Orgelspieler wie als Komponist für dieses Instrument. Neben der Orgel hatte die Laute wohl über zwei Jahrhunderte hinaus die meiste Bedeutung als Saiteninstrument. Zur Zeit der Reformation war sie das eigentliche Hausinstrument geworden, sowohl in Deutschland wie in den romanischen Ländern. Wie heutzutage allerlei Arrangements von Vokal- und Instrumentalwerken für unser Klavier geschrieben werden, so gab es zu jener Zeit dergleichen Transscriptionen für die Laute. Wie hoch sie geschätzt wurde, mag daraus erhellt werden, daß für diese Tonwerkzeug neben der damals gebräuchlichen Mensuralschrift eine eigne Tonaufzeichnung, das Lautentabulatur gebräuchlich war. Als einer der bedeutendsten Lautenisten gilt Seb. Ochsenkuhn, gestorben 1574. Später noch machte die Laute dem Klaviercimbal Platz. Für dasselbe wurden nach Vervollkommnung seines Mechanismus, wie der zu seiner Behandlung nötigen Technik bemerkt, so hat schon bei Seb. Bach zuerst die Verwendung des Daumens beim Spielen gleichen hat eine Anzahl von Kunstformen erfunden, so z. B. die Suite, eine Folge von Tänzen von verschiedenem Charakter in kontrapunktischem Gewande als Sarabande, Gigue, gravotte, Courante, Rigaudon, Allemande u. s. w. Am bekanntesten sind die Suiten Bachs, Händels, sowie diejenigen des Franzosen Couperin geworden und geblieben. Aus der in vieler Beziehung an Mannigfaltigkeit reichen Suite hat sich später die Klaviersonate herausgestaltet. Einer der ersten Tonsetzer solcher derartiger Stücke scheint, war der Amtsvorgänger Sebastian Bachs im Kantorate zu St. Thomas in Leipzig, Johann Kuhnau, gest. 1722. Von den erhaltenen Tonschöpfungen dieses Meisters sind hier zu nennen von Interesse »Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien, in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen«. Eine dieser Sonaten trägt für die einzelnen Sätze nachstehende Überschrift: »Jakobs Reise zu Labans Jakob und Rahel — Jakobs durch den Schein erleichterte Dienstbarkeit — Jakobs Heurahat«.

Bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts hatte die Geige noch nicht einmal für das Orchester eine hervorragende Bedeutung gewinnen können, denn dann erst beginnt die Epoche des Geigenbaues durch jene hochberühmten Italiener Antonio und Nicolo Amati, Guarneri, Stradivari und den Tiroler Jakob Stainer. Von da ab wurde die Geige Solobesonders Virtuoseninstrument und zugleich Hauptstütze des Orchesters. Die Komponisten bereicherten sich nun, Konzerte und Phantasien, Sonaten u. dergl. für die Violine zu schreiben und ebenso Tonwerke zu schaffen, welche die Geige im Verein mit Klavier und anderen Instrumenten erklingen lassen. So entstanden u. a. auch die Streichquartette in Sonatenform. Die größten Verdienste um die Instrumentalmusik hat sich Joseph Haydn erworben; er hat die Orchesterinstrumente selbständiger und mannigfaltiger zum selbständigen Reden gebracht. Seine Streichquartette wie seine Symphonien (Orchestersonaten) und Instrumentalmusik überhaupt sind unvergänglichen melodischen Reiz. Hatte Mozart derartigen Tonschöpfungen seine, während Beethoven aus tiefstem Innern heraus alle Regungen des Herzens, alle Gewalten der Leidenschaften in seinen Instrumentalkompositionen zu uns reden läßt. Als hervorragender Orchesterkomponist im verflossenen Jahrhundert ist Franz Lachner zu erwähnen, dessen 11 Suitenartig geschriebene Symphonien in das Repertoire aller leistungsfähigen Symphoniekapellen aufgenommen wurden sind. Joachim Raff gestaltete Tondichtungen für Orchester wie z. B. die Lenore-symphonie, zu Schillers u. a. gehören zu Beethovens Pastoralsymphonie der Programmmusik an. —

Die Ouvertüre welche in Italien jetzt noch oft Sinfonia genannt wird, bestand früher ausschließlich als Oratorienouverture in einer breiten Einleitung und einer derselben nach anschließenden Orchesterfuge. Für diese Kompositionsgattung wurde späterhin die Form des Sonatensatzes (z. B. von Mozart) gewählt. Den letztgenannten Ouvertüre zur »Zauberflöte« ist namentlich in der erstbeschriebenen Form komponiert. Als Vater der Ouvertüre kann Lully Kapellmeister und Chef der sog. grande bande Ludwig XIV. gelten, dieser komponierte zuerst selbständige Orchesterstücke zu den Opern. Zum Schluß noch ein paar Worte über diese Komponisten, welche in mancher Hinsicht dem Oratorium gleicht, es in Bezug auf Ausdehnung dramatischen Text, Verwendung von Soli, Ensembles, Chor und Orchester. Dem Oratorium fehlt Dekoration, Szenerie und darstellende Handlung wie solche der Oper hat, das dramatische Leben müssen im Oratorium Gesang und Instrumentalmusik allein vermitteln. Der Schwerpunkt des Oratoriums liegt in den Chören, derjenige der Oper im Einzelgesange. Die Tragödien der Griechen wurden musikalisch rezitiert, da diese bekanntlich kein harmonisches Tonsystem hatten, waren ihre Chöre Unisonogesänge ebenfalls im Anklange von Instrumenten begleitet. Die theatralischen Versuche im frühen Mittelalter waren äußerst roh, zeigten recht anstelle der Mysterien zum Teil gehalt voller, am empfehlenswertesten für die Weiterbildung der musikalisch dramatischen Form können die Liebesspiele des bereits genannten Adam de la Hale angesehen werden. Die Wiege der jetzigen Oper ist in Italien zu suchen, und zwar war es der Kunstliebende Graf Bardi in Florenz, welcher gegen Ende des 16. Jahrhunderts a. seinen Salons die bald zur Berühmtheit und Beliebtheit gelangenden Sangspiele aufführen ließ. Es ist leicht zu begreifen, daß das musikalische Drama in der Neuheit der Erscheinung durch das Zusammenwirken dieser verschiedenartigen Künste der Poesie, der Musik und der mimischen Kunst, wozu ja zuweilen auch noch der Tanz gerade, ob mit Recht, kann nicht fraglich sein, da schon die alten Griechen die Orchestik als die Vorgeschwister der Musen betrachteten, einen außerordentlichen Eindruck hervorgebracht haben mußte. Die erste deutsche Opernbühne wurde zu Hamburg 1678 gegründet. Die Gründung erfolgte durch zwei angesehene damalige beliebte Schauspieler und Dichter und den Organisten Reinken. Mattheson, der berühmte Musikschriftsteller jener Zeit, schreibt über diese Angelegenheit: »Da die gesamten Hamburger hatten nur auf Grund Hauses Begründen Haus und brachten die musikalischen Schauspiele, deren zwar schon vorher einige und andere bei gewissen Gelegenheiten aufgeführt wurden, in einen ordentlichen Gang, da nur denn das Theatrum zum Anfange mit einer geistlichen Materie eröffnen helfen, nämlich mit der Oper, genannt Adam und Eva, in Musik gebracht vom Herrn Kapellmeister Theile. Die Poesie war von dem Herrn Richter, einem kaiserlich gekrönten Poeten.« Das Gedicht beginnt mit einem allegorischen Vorspiel, in welchem die vier Elemente auftreten, ihre Macht und Bedeutung gegen einander rühmend, zuletzt den Hamburgern die Komplimente machend. Das nun folgende Spiel entfaltet sich im Himmel, auf der Erde, im Paradiese und im Abgrund der Hölle. Seine erste Handlung beginnt mit dem Sturze Luciers und seiner Genossen, dem sodann die Schöpfung Adams und Evas durch Jehovah, welchem der Chor der Himmlischen ankennt zur Seite ist, folgt. Die zweite führt uns in die Hölle, in der Gestalt der Finsternis, voll Neides über die dem Menschen eingeräumte hohe Stelle, neuen Fall beschließen, der durch Sünde, den listigsten unter ihnen, bewirkt werden soll. Dieser, als Schlange verkleidet, schleicht sich im dritten Akte, wie er Adam und Eva berückt. Frohlockend fährt er dann aus dem Garten Eden in Teufelsgestalt herab zur Hölle, wo er mit Lucifer und den Großen des Abgrundes Triumphlieder anstimmt. Jehovah erscheint nun im vierten Akte. Gerechtigkeit und Gnade führen vor seinem Gerichte die Sache der gefallenen Menschen. Der Schluß ist, daß die Gerechtigkeit von Schauplatz beide, ohne welches der Mensch nicht zu Gnaden könne angenommen werden. Die Engel singen, und jemand unter ihnen dazu gezeigt. Jehovah deutet das Geheimnis der Erlösung an. Im fünften Akte folgt das Gericht über Adam und Eva, sowie über die Schlange. Jene werden aus Eden vertrieben, und wir sehen sie dann in ihrem Elende auf rauhen und dornigen Feldern, klagend und um Erlösung betend. Hier erscheint ihnen Christus und verkündet ihnen das Ratschluß der Gerechtigkeit und Gnade und der Heerscharen des Himmels mit jenen vereint preisen. Die Musik dieses Stückes ist uns leider nicht mehr erhalten, nur das in Hamburg gedruckte Textbuch existiert noch. Aus dem genannten Dialog, den wir uns jedenfalls recitativisch behandelt denken müssen, treten Chor, Duett und Arie in strophischer Liedform heraus. Der fruchtbarste Komponist jener Zeit war der außerordentlich reich begabte Reinhard Keiser, welcher nicht weniger als 116 Opern schrieb, auch Händel und Telemann führten hier ihre Bühnenwerke auf. Fünfzig Jahre lang machte das Theater zu Hamburg diese Stadt zur musikalischen Metropole Deutschlands. Von dieser Zeit ab läßt sich die Geschichte der Oper in einem Zuge nicht mehr verfolgen, und es möchte endlich noch erwähnt sein, daß in der Historie des musikalischen Dramas bezüglich reformatorischer Bestrebungen drei Namen stets engste miteinander verknüpft bleiben, nämlich Claudio Monteverde, Christoph von Gluck und Richard Wagner.

Altes und Neues allgemein Wissenswertes über die Streichinstrumente des Orchesters.

(Beitrag zur Aufklärung und Lösung einer verschiedene Fach- und Streitfragen.)

Von **Karl Geopfert**

Zuvor muß ich bekennen, daß ich bei meiner [illegible] Instrumente nur die von alters her bekannten verbesserten Arten der neuen Familie der [illegible] Violine, die ganzen [illegible] Violoncelle und Kontrabässe [illegible] Meister und [illegible] Instrumente der verschiedenen Arten [illegible] Meister [illegible] Stradivari, Guarnerius, Amati, Klotz, Widhalm und [illegible] Lemberger [illegible] Ruhe [illegible] Instrumente [illegible] Instrumente [illegible] Instrumente

hört, die in allen Berechnungen und Eigenschaften endlich waren und alles in sich vereinigten, was einem der Zukunft anhört, während sie der Gegenwart [illegible] Seit den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts bemerkt man, wie die Zahl der ersten Meister, die nur noch den beiden Meistern des Jahrhunderts und Beethovens stehen, zu wachsen begann, obwohl bis auf die Vermehrung der Musikinstrumente selbst gehalten, so daß man Modellen anderer Meister wie Simon, Mozart, Haydn, Bergmann u. a. unterwegs begegnet. Auch hat mancher der jetzigen neuen Meister auch ein kunstvolleres Modell erwogen wie z. B. Richter, Hofkapellmeister Kortens, Seifert, Hörmann, Schünemann, Heberlein, Nöbe, Bertin, Haenle u. a. m. [illegible] es heißt, was es sich zum Besten entwickeln werde. Den Abschluß dieser Bestrebungen nach Seite des Vorzüglichen und Eigenartigen bei mäßiger Berücksichtigung der Stärke und Schönheit des Tones, bieten die Versuche des Dr. Alfred Steiner Wiesbaden [illegible]. Wer sich nur mit wohl täglich zusammen gehen können nach werden. Es hat sich wieder [illegible] gegen gewissen, daß man auch verschiedene dem dunklen Geiste der Akustik ganz wohl beikommen kann. Insonderen auch der Instrumente möglich bewahren werden, das auch und dem modernen mit der Zeit bleiben. Die Gründung [illegible] Hofkapelle zu Weimar wurde neuer Zeit mit Dr. Steiners Instrumenten ausgestattet, darüber man jetzt [illegible] ist, aber im Gegensatz und haben auch allgemeinen Beifall gute Eigenschaften gezeigt und Tonstärke rühmend erwähnt, während die Treffsicherheit wie der Hand auch nicht zu wünschen übrig blieb, was auch ganz natürlich [illegible] denn wer seit 30 Jahren und mehr die Arm vollständigen Ton üben können, der wird auf jeder Instrumente [illegible] Worten wir also in Geduld ab, wenn erlebt, das eine Kraft wie der unsere heute bewährten, dann das wachsen und experimentierte über Dr. Steiner kommen [illegible] ist, und man am Ende haben wird, denn die Gestaltung der Form und des Materials und zum festgelegt und alle Möglichkeiten hervorgerufen ist, so hält andern denselben Hervorgrunde der Vervollkommnung entgegen und auf Zwecken der praktischen Musikpflege dienen sollen. Nun wir dem einen neuen gegen [illegible] bewähren, möglichst lange wie dem und unsere Tone [illegible] und das eben ist der Arbeiterverein der Steiners. Ein Orchester von Streichinstrumenten und [illegible] Meistern bewährt zu haben ist nun [illegible] man aber auch zu wünschen, dass es sich verwirklicht, der Entschließung wurde [illegible] Es erhielten zu Nun ein Orchester klingen [illegible] in denen Streicherklängen Instrumente alter Meister und Zeiten vertreten sind, von Amati bis auf Dr. Steiner, das ist eine bemerkenswerte Thatsache. Was folgert daraus? Daß den berufenen Kreisen der praktischen Musiker streng darauf sehen müssen, daß gute neue Instrumente nur gute Meister instrumente der ersten lebenden Meisters in ihren Schülerzugehauf werden dürfen. Möge es der großen Zeit gelingen, eine gewiß bewährte Hilfe für die neue Kunst in die Geschäfte ihrer Zukunft tragen. Der hohen experimentierenden oder gar keine Kräfte werde haben, denn wie den Meistern und den Schülern gehalten und beide Teile würden zufrieden sein.

Wir mag diese Mahnung ist bereits am Platz in der Orchester in unsere ersten und [illegible] Orchestern wird die guten Kräfte ruhen gelassen, eine gewohnheit ist ja eigentlich so gut. Das ist besser klingt auch dadurch. Nun sind die gewohnheiten Tode und Mittel Orchester – unsere Spielmannsinstrumente mit harten, schreienden Ton der an jede Instrument gewöhnt trägt. Der weiche eigentliche Hölle das jeden Wohlklang [illegible] das edle doch vom edlen zu Rede schaden. Schon aus diesem Grunde sollte unsere obige Mahnung recht beherzigt werden, und nun von jedem einzelnen Streicher dann würde es unterbleiben, überall bessere Instrumente gebaut werden, wenn nur nach diesen Neubaue wäre, allen Meister war von jeher immer in diesem Punkt einverstanden und wird es auch ewig bleiben. Zum Schluß muß ich noch der beachtenswerten Thatsache gedenken, daß es wenige Musiker und Liebhaber in Besitze der so billigen [illegible] Instrumente sind. Bei wenig Geld kann sich auch der Ärmste an dem Besitz vorzüglichen Instrumente erfreuen, den Bau der Streichinstrumente setzen und so unsere Liebhaberei fördern und unsere heimischen Verhältnisse zu heben und zum allgemeinen Nutzen und Besten. Als grundlegendes Werk gut das Schriften [illegible] von Niederheitmann Leipzig Breitkopf Preis 2 M) welches unentbehrlich besitzen ist auf diesem Gebiete selbständig und interessant zu werden, ich besonders dem Interessierten. In allen Lehrern und Streichinstrumenten zur Einführung in diese Schülerchöre nützlichen zu empfehlen. Den weiteren Kreisen sei es für jeden Streicher unentbehrlich sehr wertvoll das neue recht neue Buch [illegible] Lehrbuch vom Konzertmeister Carl Schuster Berlin zur allgemeinen [illegible] (Berlin W 35, Lützowstr. Verlagshandlung Preis 4 M). Eine genaue Wahrnehmung der dort gegebenen Ratschläge und Vorteile wird gewiß dem Schüler, wie auch dem Kunstgenossen von großem Nutzen sein, und dem allen sollte ein vor allem anderen empfohlen am Herzen liegen.

Lose Blätter.

Von Münchener Komponisten.

Von Rudolf Louis.

Vielleicht ist München zur Stunde diejenige Stadt Deutschlands, deren Musiker die größte Anzahl von markanten [illegible] aufzuweisen vermögen. Ich brauche nur die Namen Max Schillings, Ludwig Thuille, Max Reger, Siegmund von Hausegger, der von jedem [illegible] Genius [illegible] ist, Hermann Zumpe, Felix von Kahl, Ferdinand Wilhelm, Anton Beer-Walbrunn, Felix Weingartner, Adolf Wallenberg zu nennen. Dazu noch Hermann Zilcher und eine Reihe von jüngeren hervorragenden schaffenden Talenten, wie Karl Hans Frey, Sigfrid [illegible] zu nennen um die Richtigkeit dieser Behauptung zu erweisen. Wollte man von einer speziellen spezifisch Münchener Kunst oder Schule sprechen, so müßte man darunter diejenige Kunst zusammenfassen, welche gemeinsame Merkmale [illegible] aufweist, die sich aus Schillings und Thuilles als den markantesten Typen erklären. Sie finden sich in der That in allen obgenannten, sowie auch in der Gesamtheit der übrigen Münchener Komponisten, in der Verschiedenheit der Veranlagung, mit der sie an jenen beiden Meistern emporblicken, zusammengehalten und. Während Schillings nur durch die Macht einer bedeutenden künstlerischen

[illegible]

»Das war ich!«

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

»Tust du heute etwas [illegible] und [illegible] denken. Das Denken und [illegible] [illegible] Bezeichnung »Das war ich!« [illegible] [illegible] [illegible]

Sach-Lösungen von reifem System, welches das Ergebnis einer ganz ernsthaften, nur an sich selbst zu messenden schöpferischen Phantasie war. Doch dann gebiert eine Siegfried-Natur diese zum Brauchbarsten noch hier ein neues Schwert geschmiedet werden. Doch ist keine solche Denken wir uns aber wunderlich, daß er mit dafür sorgt, daß musikalisch durch Stache werden! Er ist von Hause aus kärglicher eine feinfühlige Komponisten-Natur, doch ohne Kernhaftigkeit und Eigenart. Seine besonders Stärke ruht im Kolorit; er ist ein Meister der Orchestrationskunst nach der klanglichen Seite. Die Erfindung ist nicht ohne Noblesse, aber ohne schwächliche Prägung, und trotz einer erstaunlichen Kompositionstechnik fehlt es sonst seiner Tonsprache an Bestimmtheit und Deutlichkeit im Ausdruck. Unter den einzelnen Nummern der Partitur mag man wohl als die beste das Zank-Quartett mit der bösen Nachbarin bezeichnen, das sich mit überraschender Lebhaftigkeit der formalen Gestaltung aus der Situation entwickelt und auch im Wegweiser auf der Pfadsuche nach dem konservativ-weist ist. Sonst herrscht sentimentale Lauheit und Meistersinger-Lyrik vor. Die Aufführung ließ an Güte kaum etwas zu wünschen übrig. Schade musikalische Leitung wirkte vor allem im Orchester wie auf der Szene elektrisierend. Ersteres hob die Hörer bei der raffinierten Klangwirkung der Instrumentation oben öfters in Wonne schwelgen, während die Darsteller bei prächtiger Beherrschung ihrer heiklen Gesangspartien der humorvollen pikanten Vorgänge mit Temperament und Laune dem Zuschauer ergötzlich machten.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 9. Oktober. Über die Oper »Der Pfeifertag« von *Max Schillings* wurde in Nr. 9 und 10 des Jahrgangs dieser Blätter bereits ausführlich berichtet, so daß ich nur wenig über das Werk und seine Aufführung bei uns zu sagen brauche. Jener Bericht war auf Grund des Klavierauszuges verfaßt, und da darf es denn allerdings nicht verschwiegen werden, daß auf der Bühne nicht alles so herauskommt, wie man es beim Lesen oder Spielen am Klavier erwartet hatte. Sollte das darauf zurückzuführen sein, daß Schillings dramatische Ader weniger kräftig pulsiert als seine symphonische? Denken wir einmal an Wagner, so war an Meistersinger Gewandhaus nicht die Musik erst von der Bühne her das rechte Leben? Sagt sie uns da nicht Dinge, die wir an den Noten gar nicht entdeckt hatten? Und warum stellte M. Schillings meinem Werk — an dem ersten Zwischenakt — einen breit ausgeführten symphonischen Satz? Daß er es den Musikern und Musikerinnen nicht zu leicht machen wollte, das braucht nicht versichert zu werden, dazu ist er zu selbständig und jenen auf Virtuosität zu sehr bedacht. Aber erkannte er vielleicht dann erst, gelegentlich durch den Text, nicht will hatte aussprechen können? Oder war ihm nur dieser Text dazu angeregt? In dem einen wie in dem anderen Falle darf man wohl eine nicht allzu starke dramatische Begabung schließen, die man ja auch dem sonst so hochinteressanten Richard Strauß nicht nur schon bei seinem Erstlingswerk, sondern auch noch nach seiner »Feuersnot« absprach. Mich anbelangend, so gehören mir die lyrischen Gesänge und Orchesterwerke von M. Schillings jetzt erst recht zum »Zwiegespräch«, nicht zu seinen Bühnenwerken. Wie hätte er auch die großen Mängel seines Textbuches überwinden können, wenn er ein echter Dramatiker wäre? Schon die Wahl von Ingredienz war auffällig. Und dann demnach den »Pfeifertag«. Es scheint nicht einmal, als hätte ihn das alte Motiv der Entscheidung des Todes, das freie Spiel mit dem Tiefernsten und Grausen, das den Dichter zu treiben nicht Bedenken trug, wunderlich gestaltet, denn er gibt der an Bizarrerie kaum zu steigernden Szenen sorgsame musikalische Ausgestaltung. Für ein wirksames Stück ist der »Pfeifertag« schon gar nicht zu flach genug. Um den Massen Leben und die einzelnen Gestalten wieder begreiflich, ihre Persönlichkeit und ihre Handlungen scharf genug ab. Und so ist es zwar ziemlich gleichgültig, wer die Pfeifer singt, sondern unser Interesse für jedes einzelne. In den Meistersingern, mit denen der »Pfeifertag« sich in Text und Ton mehrfach berührt, sind ja auch nur Lebensgestalten. Aber man vergleiche man beide einmal. Oder man vergleiche die Merker-Beckmesser und Jochel. — Wir erleben zwar hatte ich die Oper nur einmal, die Melodie Schillings nicht ausgeprägt, auch seine Motive nicht hervorstechend genug. Mehr Stärken, wo man Körper gewünscht hätte. Und doch erscheint die Musik an sich ganz hervorragend. Vornehm durchweg und tonschön ohne Künstelei. Vorgestaltig und doch durchsichtig ist das Orchester, es singt und klingt. Manche recht wirksame Einzelnummer wäre anzuführen, manches mit feiner Kunst gearbeitete Musikstück. Am bedeutendsten ist der zweite Akt mit seiner mächtigen Steigerung. Die Singstimmen werden gesucht behandelt, der Chorsatz ist klangvoll. Kurz alle all Tüchtiges, Erfreuliches, Bedeutendes in der Musik. Doch das ist nur dem Musikgewandten erkennbar. Den anderen bleibt fast alle Schönheiten verborgen. Eine Oper aber ist nicht nur für einen kleinen Kreis Musikverständiger bestimmt. Dem »Pfeifertage« mag es ergehen wie dem »Barbier von Bagdad« mit seinem kindischen, undramatischen Textbuche. Er wird von den Kundigen stets gewürdigt, dann zuweilen auf der Szene gebracht, aber nur lau; er ist so leidende Stücke. Herr *K. Muck* hatte die Neuheit sorgsam studiert, das Orchester aber hätte unter begleiten können. Die Sänger hatten ihre Aufgaben gut. Die Inszenierung ließ manches zu wünschen.

An die Pforte unseres Opernhauses klopfte Herr Dr. *Breitenbach* von Bayreuth her durch seinen »Ingo« bekannt. Man hätte ihm gern einen Platz im Sängerensemble eingeräumt, aber es ging nicht an. Sein Ingo zwar war vortrefflich in Auffassung und Wiedergabe, aber schon hier reichte die Stimme nicht aus, welcher für den Freischütz Max später doch zu sehr der wuchtige Klang und auch der Umfang fehlte.

Mit einem schönen Konzerte begann das neue Musikjahr. Ein »Russisches Vokal-Quartett« unter Leitung von Paul de Pastro hörte sich hier hören und erregte so manches allgemeines Mißfallen und durchgehends Mißstimmung. Es war nämlich unter der Sänger weder ein anderer noch, wie das Programm angab Quartett, sondern sechs Sänger. Diese Sechsen, wie in den Zeitungen mitgeteilt wurde, von Natur sehr kurze Stimmbänder und sie haben daher, wie es weiter hieß, ihre Knabenstimme durch Übung noch zu bewahren gewußt, wie es denn so sei. — Wenn wie die Zeitungen berichteten, viele hervorragende Sänger gehört, die in der Sopran- und Altlage im Chore singen. Unser Opern-

[illegible] Auf Lorbeer sagt in Prosabereich auch all die Aufführung des Papst-Lieds oder die Aus- [illegible] Aus der Bonner auf allen Kulturgebiet im Text. Das ist Fortschritt. Denn Ingenieur oder Lehrer weltlicher Kantaten- [illegible] aus der Ode [illegible] sagt. Aber [illegible] Ich [illegible] Singen an der Fortschritte glauben. Die neue [illegible] gemeinschaft Ag [illegible] der Singen auf [illegible] oder [illegible] Jungmannen, alles und [illegible] Man [illegible] vom Männer- und Bach- [illegible] oder [illegible] Brahms [illegible] und [illegible] Bruno. Das war [illegible] Die [illegible] haben sich an [illegible] Orten Mitglieder der [illegible] Kapelle gemacht. Warum [illegible] an [illegible] [illegible] [illegible] glaube [illegible] nicht, daß [illegible] es [illegible] [illegible] [illegible]

Kunst unbeirrt so gehen seine hocherfreuenden Kompositionen von ihm das Bild eines Tonsetzers von Geschmack, künstlerischem Ernst und nicht gewöhnlichen Kenntnissen. Es sind von ihm zwei Streichquartette, Werke für Orchester, ein Violinkonzert und eine Anzahl Charakterstücke für Violine und Klavier vorhanden. Von den letzteren sind nächstens eine Auswahl unter der Bezeichnung »Lieder ohne Worte« im Druck erscheinen.

Als Geiger neigte *Hofmann* mehr der französischen Schule zu. Einen großen, sattigen Ton besaß er nicht, dagegen waren ihm gewisse Pikanterien des Vortrags eigen. Daher kam es auch, daß er größeren Erfolg als Solist denn als Quartettspieler hatte.

Karl Hofmann war im Jahre 1837 zu Eschwege geboren. Sein erster Lehrer war der Kammermusiker *Otto Kadelsch* in Kassel. Später wurde ihm noch die Unterweisung von *Joachim, Wirth* und *Sauret* zu teil. Zuletzt einige Jahre Konzertmeister der Bilseschen Kapelle, trat *Hofmann* vor 17 Jahren als Primgeiger in das Hoforchester zu Karlsruhe ein, dem er bis zu seinem Tode angehörte. Nebenher wirkte er am Konservatorium zu Karlsruhe als Lehrer für das Violin- und Orchesterspiel, veranstaltete Kammermusikaufführungen und trat als Solospieler auf.

Ein unheilbares Lungenleiden hat den strebsamen und talentvollen Künstler in besten Mannesalter hinweggerafft.

F. Schwebert.

— Der »Kunstwart« der seinen Leserkreis in den letzten Jahren sehr vergrößert hat, erscheint jetzt in noch reicherer Ausgestaltung als früher.

Unser treuer Mitarbeiter, Herr *A. Reiss*, wissenschaftlicher Lehrer am Elisabethgymnasium in Schwerin, hat, wie uns soeben ein schweres Herzleiden. Seine wissenschaftliche Tüchtigkeit, seine musikalische Begabung, sein allzeit zuverlässiger Charakter schaffen ihm zahlreiche Freunde, die sein Andenken hochhalten werden.

— Nach dem Septemberbericht der Firma Breitkopf & Härtel sind für den praktischen Gebrauch folgende Bachsche Kantaten im Verlage erschienen: No. 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. No. 13 Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. No. 29 Wir danken dir Gott. No. 59 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. No. 78 Jesu, der du meine Seele. No. 190 Singet dem Herrn ein neues Lied.

Besprechungen.

Orgel-Litteratur.

Schumann, Camillo, Sonate für Orgel. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 2 M. 50 Pf.

Mit einem großzügigen Thema beginnend, geht der erste Satz (Allegro maestoso, G dur) bald in Triolenbewegungen über, die sich ebenso zu einem zweigeteilten Rhythmus in einen antwortigen Gegensatz stellen, aus dem sich das Thema bald wieder wuchtig herausheit. Der Mittelsatz zeichnet sich durch schöne melodische Linien, gewandte Kontrapunktierung und reiche Klangmischungen aus. Der Durchführungssatz operiert vorwiegend mit einem Motiv des Hauptthemas, das allerdings nicht genaue, dessen Teil des Werkes an größerer Bedeutung zuwachsen zu lassen, während der Schlußsatz wieder Glanz und Pracht zeigt. Im 2. Satze, einem hübschen Andante (cmoll, wird die Klangsprache auf dem dritten (2. Manual pp vielleicht Salicional 8') gespielt, einen sehr schönen Eindruck machen. Der dritte Satz, ein Intermezzo (Es dur) im Allegro con otto tempo zeigt straffen Rhythmus und übersichtliche Gliederung. Der letzte Satz ist eine Fuge über das beliebte Thema BACH, das der Komponist entsprechend erweitert hat und das sich am Schlusse in seiner Vergrößerung zu mächtiger Größe erhebt.

Das Werk verlangt gute, doch nicht virtuose Technik, die Verlagshandlung hat die beiden ersten Sätze zu 1 M. 50 Pf. und ebenso die beiden letzten (1 M. 50 Pf.) gesondert herausgegeben.

Forchhammer, Th. Es ist sehr befriedigend, wenn alte Vorspiele zu Gehör gebracht werden. Op. 33. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 1 M. 50 Pf.

Neun Sätze und Fuge a Voce und Nachspiele für die Orgel. Op. 34. Ebenda. Preis 2 M.

Forchhammer ist offenbar allem Süßlichen und Sentimentalen in seinen Orgelkompositionen abhold; dazu kommt, daß er sein Instrument und die Formen für dasselbe auf das Genaueste kennt. Alle vorliegenden Werke dürften überhaupt nie zu leicht, bis manche schwer ausführbar sein. Im Gegensatze zu vielen modernen Werken, bei denen die Wirkung der Schwierigkeit nicht entspricht.

Vobejsky, O., Drei Festkompositionen für Orgel. Op. 27. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 2 M. 50 Pf.

Festlichen, ganz hübsche Klangwirkungen und leichte Spielbarkeit zeichnen sich hier um diese Festvorspiele zu den Melodien: »Herr Jesu Christ« etc. Ich lese an die Macht der Liebe und Wie schön leuchtet der Morgenstern« zu geben gespielten, was gern gehört zu machen.

Merk, Gustav. Dreiundsiebzig Vorspiele zu bekannten Chorälen der evang. Kirche. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 3 M.

Der vortrefflich bekannte Komponist bietet hier kurze, leichte, aber gehaltvolle Präludien, die er aus den ersten Tönen bekannter Melodien entwickelt hat. Sie eignen sich vor allen Dingen zur Einleitung des Psalmliedes, zur Eröffnung des Gottesdienstes sind sie wegen ihrer Kürze weniger geeignet.

Herzog, J. G., 21 Orgelstücke zum kirchl. Gebrauch und zum Studium. Op. 76. Kaiserslautern, Lascher. Preis 2

— 8 Tonstücke für die Orgel zum kirchlichen Gebrauch. Op. 78. Leipzig, Leuckart. Preis 2 M.

Tonstücke für die Orgel. Op. 79. Ebenda. Preis 1 M.

— — 30 Tonstücke verschiedenen Charakters. Op. 80. Ebenda. Preis 3 M.

Die vorliegenden Stücke weisen die bekannten Vorzüge des Mühlhauser Altmeisters auf, eine gewisse herbe Kraft der Erfindung, interessante, sehr regelmäßige Polyphonie, strenge Kirchlichkeit. Die meisten davon gehören einen festlichen Glanz zur Gnade heraus legen wir einen besonderen Wert, denn so überreich auch die Präludienliteratur ist, so fehlt es doch so sehr schwer spielbaren und nicht zu langen Festvorspielen. Jedes Vorspiel soll ja eigentlich ein Festvorspiel sein, denn jeder Sonntag ist ein Fest und so muß auch jeder Sonntag, Trauerfeiern ausgenommen, mit einem glanzerstrahlenden Vorspiel eingeleitet werden. Organisten, die derselben Meinung sind, mögen sich gemut Op. 76, 78, 79 und 80 von Herzog anschaffen.

Merk, G., 285 Vorspiele zu 170 Chorälen der evangelischen Kirche. Op. 39. Leipzig, Leuckart. Preis 6 M. netto.

Für den geringen Preis von 6 M. wird hier dem Organisten eine große Auswahl von neuen Vorspielen geboten. Es sind meist in der Organistenwelt sehr geschätzte Komponisten, die dem Herausgeber Beiträge geliefert haben, und wenn auch nicht alle Stücke Meisterwerke sind, so ist doch die Mehrzahl davon weit über mittelgut. Jedes Vorspiel ist an einem bestimmten Chorale erfunden und wie schon aus dem Titel hervorgeht, sind zu vielen Chorälen mehrere Vorspiele gegeben. Da diese auf verschiedene Manuale, in drei die Mehrzahl auf drei verschiedenen Chorälbüchern gehalten sind, Rücksicht nehmen, so ist die Brauchbarkeit des Werkes wesentlich erhöht. Viele der Präludien eignen sich wegen ihrer Kürze besonders zur Einleitung des Predigtliedes.

Reichardt, A., Vollständiges Präludienbuch zunächst zu dem Choralbuch für die evang.-luth. Landeskirche des Königreichs Sachsen. II. Auflage. Leipzig, Teubner.

Im Gegensatz zur Merkelschen Sammlung haben wir hier meist Tonstücke alter Meister vor uns. Namen wie Albrechtsberger, Bach, Calvisius, Fischer, Froberger, Händel, Kittel, Krebs, Merkel, Müller, Pachelbel, Reinke, Rinck, Ritter, Töpfer u. a. überheben uns der Mühe, den musikalischen Wert der Sammlung zu beweisen. Die praktische Brauchbarkeit ist nicht in Zweifel zu ziehen. Die Vorspiele sind meist kurz und eignen sich daraufhin zur Einleitung des Predigtliedvorspiels. Für das 1. Vorspiel wurde das Werk wenigen Material.

Hattler, A., Evang. Choralbuch enthaltend Choräle und geistliche Lieder in vierstimmigem Satz für Orgel (Harmonium) oder Klavierbegleitung. Leipzig, Kommissionsverlag von Wallmann.

Das Werk ist besonders für die Landgemeinden bestimmt, aber auch da nicht verwendbar, da es die bekanntesten Choralmelodien enthält. Die Harmonisierung beruht auf genauem Studium der alten Meister, jede moderne Verzierung ist vermieden. Hier und da geht die Bearbeitung vielleicht zu weit, wenn er z. B. in der Harmonisierung von »Freu dich sehr« der Eigentümlichkeit der jonischen Tonart, nicht in der Dominante zu modulieren, mehr Rechnung trägt als unserem ausgesprochenen modernen Empfinden. Dem rhythmischen Choral ist ein breiter Raum gewährt.

Chöre.

Herzog, J. G., Drei geistliche Chöre für gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung. Op. 34. Essen, Baedeker. Preis 1 M.

Der Komponist hat offenbar weniger Schulkirchenchöre als Kirchengesangvereine bei Herausgabe dieser 3 Gesänge im Auge gehabt, denn die Ausführung derselben ist nicht gerade leicht, obwohl zur beigegebenen Orgelbegleitung die Sänger wesentlich unterstützt. Als Textunterlage dient der 30. Psalm (Jauchzet dem Herrn alle Welt), der 33. Psalm (Freut euch des Herrn, ihr Gerechten) sowie Worte aus 1. Samuelis 7. Es sind wertvolle Kompositionen, kirchlich aber nicht parteiisch.

Theoretisches.

Blumtritt, H., Repetitorium der Harmonielehre in fortlaufender Reihe von Fragen für Musikexaminanden zum prüfenden Selbststudium. Leipzig, Max Hesse.

Ein sehr praktisches Büchlein. Viele studieren für sich Harmonielehre und sind sich am Ende nicht recht klar, ob sie auch alles »intus« haben. An der Hand dieses Büchleins erlangen sie sicher diese Klarheit wahrscheinlich auch weiteren Anreiz zu neuen Studien in Anbetracht der im Anhang gegebenen Literatur.

Der Musikführer. Leipzig, H. Seemanns Verlag.

Von diesem bekannten und sehr verdienstvollen Unternehmen liegen uns die Hefte durch I. v. Herzogenberg gespielt Op. 20, gegeben von Dr. *Mantzius*, ferner die Einleitung von der II. Symphonie in D-moll von Bruckner und Variation und der Symphonie »Aus Italien« von *Bischof* vor. Das Exemplar kostet 20 Pf.

Schreiber, Heinrich, Die Natur in heutigen Gesangstexten. 6. (177. Heft des Fortgesetzten Magazins von *Friedrich Mann.*) Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Der Verfasser will den Gesangunterricht von allen Dingen, die in Nebensache auf die Gesangsübungen gerichtet, was von diesem Ziel abhält, so bei dem Unterricht entfernt wissen, er bei der Auswahl und Anordnung der Lieder nach Text, wie in Bezug auf die dem Gesangunterrichte freigegebenen Zeit bietet er in der vorgeschriebenen zweiten Stunde in Singen aus dem »Liederhain« und in vielen andern Dingen auch im Lernen der Noten und Singen nach ihnen. Man lese das Büchelchen, es wird mancherlei zum Widerspruch reizen, aber auch sehr anregend wirken.

Frank, Paul, Kleines Tonkünstler-Lexikon, enthaltend kurze Biographien der Tonkünstler früherer und neuerer Zeit. Leipzig, Merseburger. Preis 1 M. 60 Pf.

Der kleine Frank stellt sich in schöner, verbesserter und vermehrter Auflage vor. Er ist uns ein lieber, alter Bekannter, der auch in seiner jetzigen Gestalt nichts von seiner Zuverlässigkeit eingebüßt hat, sie gerne konnten, empfehlen.

Seidl, Arthur Wagneriana. Dritter Band. Die Wagnernachklänge im Musikdrama. Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler. 1902.

Wie nach dem Titel des I. Bandes Wagner-Chronik zu erwarten stand, enthält dieser III. Band Anekdotisches der Richtung Von Wagner weg. Wohlverstanden nicht Anekdotisches von Wagner selbst, sondern Unerhörtes Wagnerep gönnen uns will *Seidl* reproduzieren sehen. Wagner hat vielmehr noch in reifwanzigen Kreis hingeschrieben zu betrachtes gegen Werk. Dieser eine einzige Hinweis mag genügen, um das Betreten dieses dritten Bandes zu sühnen. wahrhaftes Wagneriana im Reize alles der so beliebten Spiel Artikel zu charakterisieren. Sie alle sind keine Nachschmeichler, mit frischem Feuer muß man sie lesen und aufnehmen, solche Menschen mögen sie werden. Sie möchten an den wagen Personen des Autors mehr Anstoß nehmen als berechtigt ist, und damit ein große Aufregung und den Genuß Ausschließlich gesunder und ihrer Verantwortung bewußter Kritik nach bringen. Der Preis jedes Bandes der Wagneriana beträgt geheftet 5, gebunden 6 M. Das Gesamtwerk kostet in resp. 15 M. Billig zu haben ist es also.

Für Streich-Instrumente.

Pergolesi, G. B. Sonate für 2 Violinen, Violoncello und Klavier, bearbeitet von *M. Hofmeister*. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 2 M. 40 Pf.

Man kann lange suchen, ehe man ein schöneres Adagio findet als der zweite Satz dieses Werkes von dem erstlinien Stern moderner Komponisten und auch die leichten Ecksätze dürfen sich hören lassen, so daß wir hier eine Neuerscheinung haben, für die alle Freunde melodischer, intimer Kammermusik dankbar sein dürfen.

Mozart, W. A. Ouverture zu Titus. Für Streichquartett mit Unterstützung des Pianoforte zu 4 Händen recht spielbar eingerichtet von *Paul Goede*. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Die Ouverture ist in dieser Bearbeitung recht wirkungsvoll.

Beilage für eine Singstimme.

Loewe, Balladen & Lieder. Braunschweig, Litolff's Verlag.

An diese von Dr. *F. Gehrke* sorgfältig revidierte Neuausgabe Loewescher Lieder und Balladen, 20 an der Zahl, werden unsere Sänger große Freude haben. Sie enthält die bekanntesten Werke des beliebten Sängers, so: Heinrich der Vogler, die Uhr, Tom der Reimer, Archibald Douglas, Kleiner Haushalt, Der Nöck, Prinz Eugen, Gesprächsweise Tochterlein, Edward, Odins Meeres Ritt, Turmwächters Frühlingsfahrt etc. etc. Wen es herauszen will, hat mehr als ihn Spaß vom Singen zu scheiden, es ist unser Wunsch.

Max Hesse Deutscher Musikerkalender auf das Jahr 1903 (Leipzig, Verlag von Max Hesse) ist erschienen. Zum Stichworte Friedrich Chrysander und Adolf Sandberger verstorben, schmücken die ersten Seiten. Dann folgen Notizen, Kalendarium, Musikfeste, Regentenliste, Stammtafeln, Adressen etc. *Hugo Riemann* gibt Interessantes auf das Leben von Chrysander, Sandberger uns. Man vergleiche No. 1 dieses Jahrganges von unserm Bildnis Johann Strauß. Einen großen Raum nehmen in Kalendarien aus ganz Deutschland ein. Ein Verzeichnis von Musik-Zeitschriften und Musikalien-Verlegern und ein reiches Adreßbuch sind wie in den früheren Jahrgängen beigefügt. Neu ist ein alphabetisches Namensregister der Musiker Deutschlands, welches den Wert des Buches außerordentlich erhöht.

R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

VI. Jahrgang 1902.

No. 12.
Ausgegeben am 1. Dez. 1902.

Monatlich erscheint
1 Heft von 1½ Bogen Text und 2 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

In beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 5gesp. Petitzeile.

Inhalt. Justinus Heinrich Knecht. Von Max Puttmann-Eberswalde. — Johann Friedrich Reichardt. Von Max Puttmann-Eberswalde. — Luigi Cherubini. Skizze entworfen. Von Dr. Leopold Hirschberg in Berlin. — Lose Blätter: Friedrich von Weechet, von Otto Schmid-Dresden. Gluck und Wagner von L. Reinhardt. — Musikalische Rundschau: Berichte aus Berlin, Frankfurt a. M., Leipzig, Liegnitz. — Besprechungen. — Musikbeilagen.

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung

Justinus Heinrich Knecht.

Zu seinem 150. Geburtstage.

Von **Max Puttmann**-Eberswalde.

Justinus Heinrich Knecht gehört zu der nicht kleinen Zahl musikalischer Talente, die, wenn sie auch nicht epochemachend in der Kunst gewesen sind, so doch in den ihnen nahestehenden Kreisen für dieselbe segensreich gewirkt und sich dadurch das Anrecht auf ein wenn auch nur bescheidenes Plätzchen in der Musikgeschichte erworben haben.

Geboren am 30. September 1752 zu Biberach im Württembergischen, ist *Knecht*, ähnlich wie sein Landsmann *Zumsteeg* über die engeren Grenzen seines Vaterlandes nie hinausgekommen. Er erhielt seinen ersten Musikunterricht bei seinem Vater, der Schullehrer war, und bei dem Organisten seiner Vaterstadt. Der Dichter des »Oberon«, *Wieland*, der von 1760 bis 1770 Stadtrat und Kanzleidirektor in Biberach war, fand Gefallen an dem jungen *Knecht* und dichtete für ihn ein Singspiel zur Feier des Hubertusburger Friedens, das auf dem Biberacher Theater zur Aufführung gelangte und dem erst 11 Jahre alten Knaben die ersten Lorbeeren als Komponist brachte. Nachdem ein Jahr später auch zwei kleine geistliche Singspiele »Abel und Kain« und »Josua« von dem jungen *Knecht* zur Aufführung gelangt waren, nahm ihn sein Gönner *Wieland* mit sich nach dem Gute Warthausen in der Nähe von Biberach, woselbst sich der ehemalige Mainzische Minister Graf *Stadion* eine gute Hauskapelle hielt. Hier lernte *Knecht* die besten Instrumentalwerke kennen und mehr und mehr fühlte er sich zur Tonkunst hingezogen, so dafs dieselbe auch später, als er Schüler des Kollegiatstifts in Eßlingen war, seine Lieblingsbeschäftigung bildete. Durch eifriges Studium der theoretischen Schriften Marpurgs und der praktischen Werke Händels, Bachs, Grauns etc. eignete er sich eine gewandte Kompositionstechnik an, während er sich unter der Leitung des Organisten *Schmid* zu Eßlingen zu einem tüchtigen Organisten ausbildete. Da er auch im Lateinischen Vorzügliches leistete, so berief ihn der Magistrat seiner Vaterstadt im Jahre 1770 als lateinischen Präzeptor, Organisten und städtischen Musikdirektor. König *Friedrich* ernannte unseren *Knecht* im Jahre 1807 zum Direktor der Hof- und Kirchenmusik zu Stuttgart, aber besondere Umstände, über die Näheres nicht bekannt geworden ist, veranlafsten den letzteren seine so ehrenvolle Stellung in Stuttgart nach zwei Jahren wieder aufzugeben und nach Biberach zurückzukehren. Hier entfaltete er wiederum, wie vor seiner Übersiedelung nach Stuttgart, eine reiche Thätigkeit als Komponist, Lehrer und Dirigent, bis am 1. Dezember 181[illegible], der Tod seinem rastlosen Schaffen ein Ziel setzte.

Knechts Bedeutung für die Tonkunst beruht hauptsächlich in seinen schriftstellerischen Arbeiten und in seinen Leistungen als Musikpädagoge und Kirchenkomponist.

Als begeisterter Anhänger des Abtes *Joseph Georg Vogler*, der durch seine zahlreichen Schriften sowohl als auch durch die von ihm errichtete »Mannheimer Tonschule« viel zur Klärung der zwischen den Theoretikern der damaligen Zeit schwebenden Streitigkeiten beigetragen, manch neuige Kunstregel über Bord geworfen und die Harmonielehre in ein System gebracht hat, und dem auch er in Bezug auf seine theoretische Ausbildung viel zu danken hatte, trat *Knecht* in zahlreichen Aufsätzen, die in der damals bei Preisler in Speyer erscheinenden Musikalischen Realzeitung und in der Breitkopf & Härtelschen »Allgemeinen Musikzeitung« zum Abdruck gingen, für die Voglersche Lehre ein. Von namhaften Artisten, die alle auf dem Voglerschen System fußen, zu gleicher Zeit aber auch den denkenden mit dem von ihm zu behandelnden Gegenstande mehr vertrauten Autor erkennen lassen, veröffentlichte Knecht u. a. »Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses« vier Bände erschienen von 1792–98, bei Lotter in Augsburg zweite Auflage 1814 bei Falter in München. *Knecht* versucht hier auf der harmonischen Progression unsere ganze Harmonielehre aufzubauen, wozu er sich eines achtfachen Monochords, d. h. eines mit acht Saiten, der sämtlich auf C eingestimmt sind, versehenen Instrumentes bedient, und auf diese Weise nicht weniger als 3000 für die praktische Musik verwendbare Zusammenklänge findet. Auffallend ist das Streben *Knechts*, der wo es dem Lernenden auch ein verträglicher Lehrer war, an Stelle der üblichen Namen Prime, Secunde etc. der diesen entsprechenden deutschen Benennungen zu setzen, statt Konsonanten und Dissonanten finden wir bei ihm Voll- und Theilklänge. Bei Wohler in Ulm erschien im Jahre 1795 ein »Kleines alphabetisches Wörterbuch der vornehmsten und interessantesten Artikel aus der musikalischen Theorie«, und acht Jahre später bei Herder in Freiburg ein »Musikalischer Katechismus«.

Knecht war nicht nur einer der ersten Orgelvirtuosen unserer Zeit (man pflegte ihn oft dem Abt *Vogler* gegenüber zu stellen, der bekanntlich als Organist dasselbe Ansehen wie als Theoretiker genoß), sondern auch ein verträglicher Lehrer für sein Instrument. Dies bewies er neben vielen anderen auch seine Orgelschule, in den Jahren von 1795–98 bei Breitkopf & Härtel erschienen: »Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere«. Dem Werk entnahm alles für den Organisten nur irgend Wissenswerte und verdient auch heute noch die Beachtung der maßgebenden Kreise. Für die Verträglichkeit der Schule spricht es auch, daß *J. P. E. Martini* sie ins Französische übersetzte und als eine von ihm verfaßte Werk in Paris herausgab. Auch der zwei Teile umfassenden »Kleinen Klavierschule für den ersten Anfänger« ist ihre Fruchtung gelitten.

Als Kirchenkomponist hat *Knecht* eine stammenswerte Thätigkeit entfaltet, und wenn hier nur seine Hauptwerke auf diesem Gebiete genannt: Der 8. und 23. Psalm für Chor, Soli, Orchester und Orgel, der doppelchörige Hymnus »Te deum laudamus« und die Kantate für Chor, Soli, Orchester und Orgel »Herr Gott, dich loben wir«. Aus Klopstocks »Messias« komponierte *Knecht* den »Wechselgesang der Mirjam und Debora«, so recht sich gleingeeignet Worte dazu eben diese Komposition Ernst Otto Lindner veranlaßt hat, unserem *Knecht* in seiner »Geschichte des deutschen Liedes im achtzehnten Jahrhundert« einen längeren Abschnitt zu widmen. Um den Gemeindegesang hat sich *Knecht* ganz besonders verdient gemacht. Er komponierte mehr als 100 Choralmelodien, die sich sämtlich durch leichte Sangbarkeit und natürliche Harmoniefolge auszeichnen, ohne dabei der Charakteristik zu entbehren, und betätigte sich an der Herausgabe eines Württembergischen Gesangbuches und eines Choralbuches für die protestantische Kirche Bayerns. In der Vorrede zu dem ersteren weist er darauf hin, daß ein wesentlicher Teil der Gottesverehrung der Gemeindegesang ist, und daß es zu den Pflichten jedes Vorsängers gehört, für die Verbesserung desselben Sorge zu tragen. Er empfiehlt die Ausbildung von Chorführern, die an verschiedene Plätze der Kirche verteilt, den übrigen Gemeindemitgliedern den Gang der Melodien gleichsam vorzeichnen können.

Knecht weltliche Kompositionen sind alle längst der Vergessenheit anheim gefallen, nichtsdestoweniger aber würde sich gewiß auch unter ihnen manches finden, das von dem Können und der reichen musikalischen Phantasie des Tonsetzers Zeugnis ablegen könnte. Ein Anhänger der Programmmusik, schuf *Knecht* u. a. auch eine große Symphonie »Die Tongemälde der Natur«, die uns ähnlich an Beethovens Pastoral-Symphonie erinnert, sowie ein Tongemälde für die Orgel »Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenmusik«. Laut alle seine Werke versah *Knecht* mit einer Vorrede zum Beginnen, das nicht nur für seine allgemeine Bildung spricht, sondern uns auch in dem guten Meister erkennen läßt, der unablässig bemüht war, das Seine zur Pflege und zum rechten Verständnis der heiligen Tonkunst beizutragen.

Johann Friedrich Reichardt.

Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstage.

Von **Max Pohlmann**-Pforzheim

Neben der Ausbildung der verschiedenen Instrumentalformen, der Sonate, war es hauptsächlich das einstimmige Lied, dem auch das Interesse der Fachmusiker und Dilettanten des XVIII. Jahrhunderts zuwandte. Sehen wir von einzelnen schlichteren Versuchen ab, dem Lied d. h. dem Strophenlied oder wie es zu jener Zeit hieß, der Ode neben den anderen musikalischen Formen Geltung zu verschaffen, so tritt uns die erste größere Liedersammlung, die außer den Texten zugleich auch deren Melodien enthält, *Sperontes* »Singende Muse an der Pleiße« entgegen. Waren auch die Melodien in dieser im Jahre 1736 erschienenen Sammlung rein instrumental erfunden und standen derselben auch mit den zu ihnen gehörigen Texten kaum in der allerlosesten Beziehung, so schien diese Sammlung dennoch einem lange gehegten Wunsche des Publikums zu entsprechen, was daraus hervorgeht, daß bald eine neue Auflage derselben nötig wurde und bis zum Jahre 1745 drei Fortsetzungen der »Singenden Muse« im Druck erschienen. Nicht unwesentliche Fortschritte in Bezug auf Verschmelzung von Wort und Ton weisen gegenüber der »Singenden Muse an der Pleiße« auf »Sammlung verschiedener und auserlesener Oden« die *Johann Friedrich Gräfe* im Jahre 1737 in Halle herausgab und »Sammlung neuer Oden und Lieder«, deren erster Teil im Jahre 1741 in Hamburg erschien und als deren Herausgeber *Friedrich von Hagedorn*, der »Dichter der besseren Gesellschaft und gemäßigteren Zufriedenheit« und der Musikdirektor *J. P. Cramer* anzusehen sind. Mit Beginn der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts sehen wir die zu Berlin lebenden Komponisten auf dem Boden der musikalischen Lyrik die führende Rolle übernehmen. Ihr Hauptaugenmerk richteten sie auf eine genaue Wortdeklamation, daher nicht selten der verständigen Deklamation das vom Musikalischen Gebotene, bis endlich die von *Hiller* in seinen Singspielen angenommene Weise breiter und breiter strömend und auch das Volkstümliche wie auf dem Gebiete der lyrischen Poesie so auch auf dem der Liedkomposition Bahn brach. Aus der Verschmelzung des Kunstmäßigen mit dem volkstümlichen Elemente entstand alsbald das volkstümliche Lied, als dessen Hauptvertreter *Johann Abraham Peter Schulz* und *Johann Friedrich Reichardt* anzusehen sind.

Der letztere geboren am 25. November 1752 zu Königsberg i. Pr. als der Sohn eines Musikers, war einer der besten Musikverständigen, Komponisten und Schriftsteller seiner Zeit. Seine Eltern erzogen ihn mit einer übergroßen Liebe und Sorgfalt, weshalb auch wohl sein zum Überschwenglichen hinneigender Sinn, wie er u. a. aus seiner Abhandlung über den Klopstockschen »Messias« aus dem Jahre 1782 uns entgegen tritt, entstanden sein mag. Zuerst vom Vater in der Musik unterrichtet, erhielt er später seinen gewissen *Teschner* als Lehrer im Violinspiel, während den *Karl Gottlieb Richter* (1720 Chor- und Klavierspiel und ein Königsberger Musiker *Krüger* mit Namen, in der Komposition unterwiesen. Nachdem Universitätsstudium durchmachte *Reichardt* in den Jahren 1771—1774 ganz Deutschland, um anstatt an Stelle des am 1. Dez. 1774 verstorbenen *Johann Friedrich Agricola* als Kapellmeister *Friedrich des Großen* mit einem Jahresgehalte von 1200 Thalern berufen zu werden. Carl Heinrich aber wußte ihm dann an sich so ehrenvolle Stellung nicht bereiten. Einer der wenigen deutschen Tonsetzer denen das hohle Pathos eines Graun und Hasse zuwider waren, trotzdem der Einfluß der letzteren in seinen Opern, namentlich auch in der dem großen Könige als Preisarbeit überwandten »Le Feste galanti« unverkennbar ist, fand er für seine Reformbestrebungen nicht die rechte Unterstützung, wohl aber der Widersacher viele, zu denen auch die berühmte *Mara* gehörte. Die erste Arbeit, der unserm *Reichardt* als Kapellmeister und Hofkomponisten aufgetragen wurde war ein Prolog zur Verlobungsfeier des Großfürsten von Rußland, dem späteren Kaiser *Paul I.*, mit der Prinzessin von Württemberg, welche in Berlin gefeiert wurde. Außerdem erhielt er nur dann und wann den Befehl zu dieser oder jener Oper von Graun oder Hasse eine neue Arie zu komponieren, und als nach der Flucht der *Mara* im Jahre 1780 der König jedes Interesse an der Oper verlor, mußte auch für *Reichardt* der Hofdienst mehr und mehr schwinden, jemals mit der Komposition einer Oper beauftragt zu werden. Einen ihm bewilligten Urlaub benutzte er zu einer Reise nach Italien, zwei Jahre später finden wir ihn in London und Paris und im Jahre 1786 abermals auf dem Wege nach der letztgenannten Stadt, um in der ersteren Oper daselbst seine neueste Schöpfung »Tamerlan« zur Aufführung zu bringen, erreichte ihn die Nachricht von dem Tode seines Königs. *Reichardt* kehrte auf schnellstem Wege nach Berlin zurück um »Tamerlan« nun nur zur Aufführung gelangt. Unter dem neuen Könige nahm er seine Obliegenheiten mit erhöhtem Eifer wieder auf. Allein seine Offenherzigkeit und Freimütigkeit mit welchen er über den amerikanischen Befreiungskrieg urteilte, und sein Sympathisieren mit den von je-

seits der Vogesen herübergedrungenen freiheitlichen Ideen erschütterten seine Stellung mehr und mehr, und so wurde er endlich im Jahre 1794 aus königlichen Diensten entlassen. Nach vielen Reisen, einer kurzen Thätigkeit in Berlin unter König *Friedrich Wilhelm III.* sowie unter *Jerome Napoleon* in Kassel beschloß *Reichardt* am 27. Juni 1814 zu Giebichenstein bei Halle als Salineninspektor, welche Stellung er seit 1796 bekleidete, sein reich bewegtes Leben.

Reichardt hat sich auf allen Gebieten der musikalischen Komposition mit mehr oder weniger Erfolg versucht. Am schwächsten erscheint er in seinen Instrumentalwerken, und macht sich besonders in seinen zahlreichen Klavierkompositionen der Einfluß *Philipp Emanuel Bachs* bemerkbar. Bedeutenderes leistete er auf kirchlichem Gebiete. Von seinen zahlreichen Kirchenkompositionen seien hier hervorgehoben zwei Tedeums, eine Passionskantate und viele Kantaten und Motetten. Epochemachend aber ist *Reichardt* als Singspiel- und Liederspielkomponist, sowie als Schöpfer von volkstümlichen Liedern gewesen. Schon 1774 schrieb er seine beiden, in Riga erschienenen Operetten »Hänschen und Gretchen« und »Amors Guckkasten«, die ganz im Stile der damals so beliebten *Hiller*schen Singspiele gehalten sind. Hier wären ferner zu nennen Goethes »Erwin und Elmire«, »Jery und Bätely« und »Claudine von Villa Bella«, alles Werke, die uns ihren Schöpfer als einen echt deutschen Meister als ein nicht gewöhnliches Talent sowohl im melodischen Sinne, als auch in Bezug auf charakteristischen Ausdruck erkennen lassen. Dasselbe gilt von seinen zahlreichen Liedern, von denen in den Jahren 1775 1800 mehr als zehn Sammlungen erschienen. In der Vorrede zu seinen »Oden und Liedern von Goethe, Bürger, Sprinckmann, Voss und Thomson« im Jahre 1780 erschienen, sagt er, daß es ihm vor allem darauf ankomme, »daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht nur für eine Strophe sondern für alle«. Wir ersehen aus diesen Worten, wie sehr er den Bestrebungen Glucks zugethan war, während er an einem anderen Orte die Ansicht vertritt, daß es wohl gestattet sei, zu Gunsten einer sang- und spielbaren Melodie den Ausdruck in Einzelheiten zu vernachlässigen, »wenn nur das Ganze trifft und wirkt«. Daß seine Lieder nicht alle von gleicher Vortrefflichkeit sind, darf nicht verschwiegen werden, am besten gelangen ihm die sentimentalen Charakters. Fragen wir nach den Gedichten, welche *Reichardt* vertont hat, so finden wir unter den Verfassern derselben fast die ganzen Lyriker der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts vertreten. Sein Lieblingsdichter aber war *Goethe*. Die im Jahre 1791 erschienene Liedersammlung »Goethes lyrische Gedichte mit Musik« enthält die Melodien zu 30, die fünfzehn Jahre später unter dem Titel »Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, mit Musik von *Johann Friedrich Reichardt*« erschienene Sammlung aber sogar 125 Kompositionen zu Goetheschen Gedichten, darunter als eine der schönsten die zu Klärchens Lied aus Egmont »Freudvoll und leidvoll«.

Es sei schließlich noch der Thätigkeit *Reichardts* als Musikschriftsteller mit wenigen Worten gedacht. Seine auf seiner Reise durch Deutschland gemachten Beobachtungen legte er in den »Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend« nieder, ebenso verdanken die »Vertrauten Briefe aus Paris« und die »Vertrauten Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien« seinen Reisen nach den in den Titeln genannten Städten ihre Entstehung. Ein Buch aus der Praxis und für die Praxis ist »Über die Pflichten des Ripienvioliniste.« Endlich sei noch eines Werkes über die deutsche komische Oper und der von ihm herausgegebenen Zeitschriften »Musikalisches Kunstmagazin« (1782 bis 1791), »Musikalisches Wochenblatt« (1791), »Musikalische Monatsschrift« (1792) und »Berliner musikalische Zeitung« (1805 1806) Erwähnung gethan. Die letztgenannte Zeitschrift (Verlag der Frölichschen Buch- und Musikhandlung in Berlin und der Werkmeisterschen Musikverlagshandlung in Oranienburg) enthält außer vielen noch heute lesenswerten Aufsätzen eine durch 34 Nummern zerstreute Autobiographie *Johann Friedrich Reichardts*.

Luigi Cherubinis Missa solemnis.

Eine Weihnachtsgabe.

Von Dr. **Leopold Hirschberg** in Berlin.

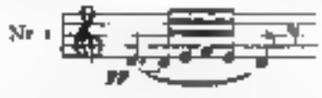
Mit derselben Regelmäßigkeit wie in den Repertoiren der Opernhäuser vermißt man *Cherubini* auf den Programmen der Kirchenkonzerte. Man kann nicht einmal sagen, daß er aus der Mode gekommen ist, denn Werke von der Gediegenheit und Tiefe wie wir sie Cherubini verdanken, sind eigentlich nie Mode gewesen. Aber es liegt in unserer Zeit, daß immer nur Neues verlangt wird oder das Allbekannte, was man ohne große Anstrengung hören und verdauen kann. Selten, daß es einmal der Genialität und der Energie eines Dirigenten gelingt mit einem Riesenwerke von größter Schwierigkeit einen solchen allgemeinen und berechtigten Erfolg zu erzielen, wie *Siegfried*

Ochs mit der Vorführung von Bachs H moll-Messe Und doch liegt so viele und so gute Kirchenmusik in Schlummer begraben, daſs man hundert Programme füllen könnte mit ihrer Erweckung zu neuem Leben Ich verweüs bei *Cherubini* und greife aus seinen vier grofsen Messen die gröfste heraus, mit der ich mich immer liebevoll beschäftigt habe, die Missa solemnis in D.

Schon rein äufserlich betrachtet ist diese Missa die umfangreichste. Wenn wir von der kleinen C dur-Messe absehen, ist sie auch die polyphonste, denn sie ist vierstimmig, im Gegensatz zu den andern beiden (No 1 in F und Krönungsmesse in A„ welche merkwürdigerweise durchweg dreistimmig (Sopran, Tenor, Bafs) geschrieben sind.

Was bei der Faktur dieses bedeutenden Werkes vor allem überrascht, ist der Umstand, daſs Cherubini eine Art von leitmotivischem Gedanken durch den gröfsten Teil der Komposition ziehen läfst. Das einfache Thema, welches die mannigfachsten Varianten durchmacht

Nr 1



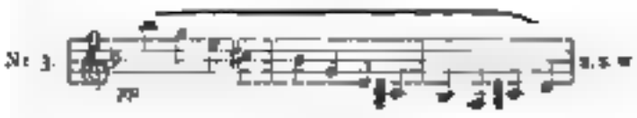
und, gewissermafsen als Hinweis auf seine grundlegende Bedeutung, das Werk auch eröffnet, ist, wie sich aus dem weiteren Verlaufe zweifellos ergiebt, als ein Motiv des Sündenbewufstseins oder der Zerknirschung aufzufassen. Damit ist dem Ganzen von vornherein der düsterste, melancholischste Charakter aufgeprägt. Mit zäher Hartnäckigkeit wiederholt sich diese Schmerzensfigur während des Kyrie eleison immer von neuem. Dazwischen zeigen sich, von den Violinen gebracht, mildtröstende Laute, doch bald versinkt die Seele wieder in tiefste Trauer, eine chromatisch abwärtssteigende Reihe von 8 Tönen in der Oboe, harmonisiert von sehr wirksamen Pizzikatos der Geigen und Bratschen, bringt diese treffend zum Ausdruck

Nr 2.

Mit gedämpfter Stimme setzt der Chor ein, erhebt sich nur ganz vorübergehend (3 Takte) zu stärkeren Accenten, und endet wieder ganz leise das zweimal gebrachte Thema der Zerknirschung macht den Beschluſs.

Wie ein Sonnenstrahl der Erlösung bricht es nun hinein in die Nacht der Betrübnis, vier Solostimmen wenden sich in lichter Durmelodie an das allezeit zur Verzeihung bereite Herz des Heilands »Christe eleison« tönt es betend von den Lippen der Weinenden — aber wieder tritt herb und drohend das Sündenmotiv hervor, ängstlicher und dringender werden die Rufe und wie Geiſselschläge klingt es aus der gewaltigen Alla breve-Fuge heraus. Ohne Ruhe und Rast, in tiefstem Jammer, geht es fort mit einmal ein Ruhepunkt, ein mehrtaktiges Solo der Violinen

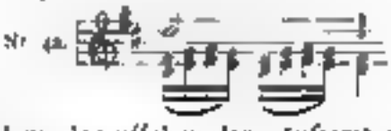
Nr 3.



Dann setzt der Chor wieder mit einem ganz leisen »Kyrie« ein, die ganze Phrase wiederholt sich noch einmal ähnlich, um schauerlich-leise in dem dreimaligen Auftreten des Zerknirschungs-Themas ihr Ende zu finden.

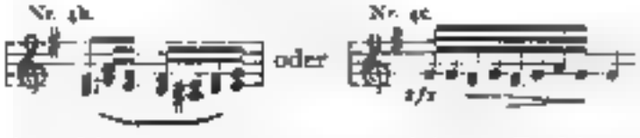
Ist nun der musikalische Charakter des nun folgenden »Gloria« selbstverständlich ein vorzugsweise pathetischer und psalmodierender, so dürfte man in den einzelnen Figuren der Orchesterbegleitung doch mühelos Anklänge des Grundmotives erkennen, wenn sie hier auch, entsprechend der Grundstimmung, durch die Anwendung der Dur-Tonart gemildert sind

Nr 4a.



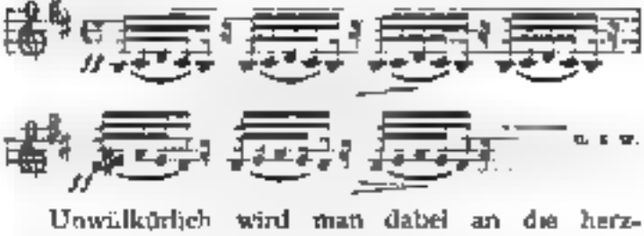
auch in dem darauffolgenden äufserst melodiösen Terzett »Gratias agimus« deuten immer wiederkehrende Varianten wie

Nr. 4b. oder Nr. 4c.



darauf hin, zu gewaltigster, mächtigster Entfaltung gelangt dasselbe aber in dem unmittelbar sich anschliefsenden, grofsartigen Andantino largo in H moll, welches n Text »Qui tollis peccata mundi« und Musik als der Kern- und Höhepunkt des Werkes betrachtet werden mufs. Fortissimo abgerissene Passagen der Violinen zeigen uns das Sündenmotiv nunmehr in seiner eigentlichen unverhüllten Gestalt

Nr 5. *Andantino largo.*

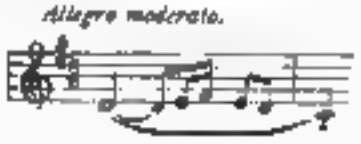


Unwillkürlich wird man dabei an die herzerschütternden Violinenklänge aus dem Adagio appassionato des ersten Beethovenschen Streichquartettes erinnert Mit diesem Thema voll unbarmherziger Strenge kombiniert sich nun als Gegensatz das eigentliche Motiv des Erbarmens, zuerst von Oboen und Klarinetten allein gebracht

Nr 6.

Dann kommen die Fagotte hinzu. Zwischen diesen beiden Themen entspinnt sich nun im Laufe dieses Satzes ein bewunderungswürdiges Wechselspiel: die Männerstimmen intonieren in herber Stärke »Qui tollis peccata mundi«, sanft und flehend entgegnen die Frauenstimmen »Miserere nobis«. Nach zweimaliger Wiederholung dieser Antiphonie treten nun auch die Tenöre und Bässe ganz leise und gedämpft in das »Miserere« ein, bald aber belebt sich das Zeitmafs (Andante con moto) und der Chor nimmt das Thema des Sündenbewufstseins mit erneuter Stärke auf. Auf die breite Durchführung des »Miserere« folgt nun eine grofse Fuge (»Quoniam tu solus sanctus«) im Solo-Quartett; das Colorit der Musik wird etwas heller, doch zeigen sich auch hier noch häufig genug geistvollste Varianten des Grundthemas:

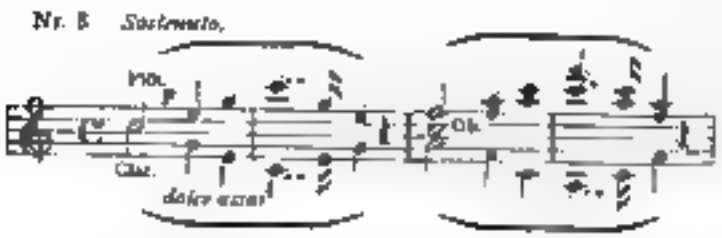
Nr. 7 *Allegro moderato.*



Erst in der riesigen Chor-Fuge mit ihrem kunstvoll ausgesponnenen Amen verschwindet auch der letzte Rest des trüben Dunkels, gestärkt in der Kraft des Glaubens folgt das Credo mit vollster Orchesterbegleitung.

Da wird plötzlich der schwungvolle Satz durch ein wunderliebliches Idyll unterbrochen. Eine legendäre Stimmung, als befände er sich unter dem Weihnachtsbaum, bemächtigt sich des Hörers. Glauben wir uns doch in die traute Hütte versetzt, wo die frommen Hirten sich anbetend niedersenken und Marie selig lächelnd den neugeborenen Jesusknaben anblickt. Horcht! Zwei Hirtenflöten ertönen, denen sich bald eine dritte zugesellt:

Nr. 8 *Sostenuto.*



Wie Harfenklang der himmlischen Heerscharen schliefst das kleine Pastorale mit dem Pizzikato der Saiteninstrumente. Die Engelein (Frauen-Terzett a capella) verkünden die frohe Mär:

»Et incarnatus est de spiritu sancto
Ex Maria virgine.«

Und die Hirten (Männer-Terzett) erwidern so leise, während die Engelschar auf der Harfe spielt:

»Et homo factus est.«

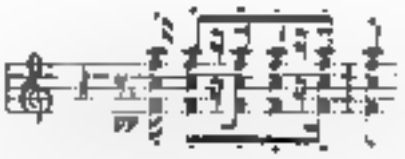
Wie ein holder Traum zieht die Verkündigung von Christi Geburt vorüber.

Kaum kann man sich etwas Ergreifenderes denken als die nun folgende Erzählung der Passion. Schmachtend und klagend beginnen die gedämpften Geigen eine todestraurige Melodie:

Nr. 9. Vlc. e cont.

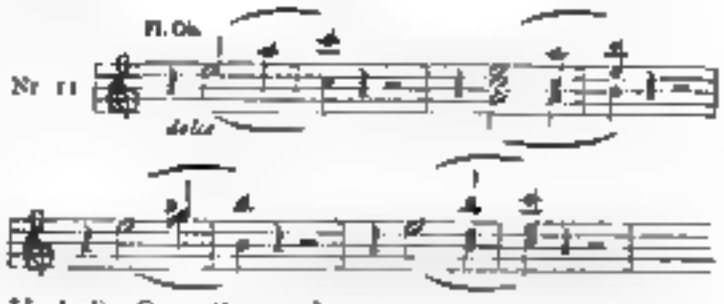
Dann treten dumpfe Staccatos der zweifach geteilten Bratschen, der Celli und Contrabässe hinzu, nicht unähnlich denen in Händels Messias-Arie (»Er ward verschmähet«):

Nr. 10.



und endlich zieht sich mit rührender Wehmut, immer von Harpeggiandos der Violinen umweht, ein kurzer Klagelaut der Flöten und Oboen durch den ganzen Satz:

Nr. 11 Fl. Ob.

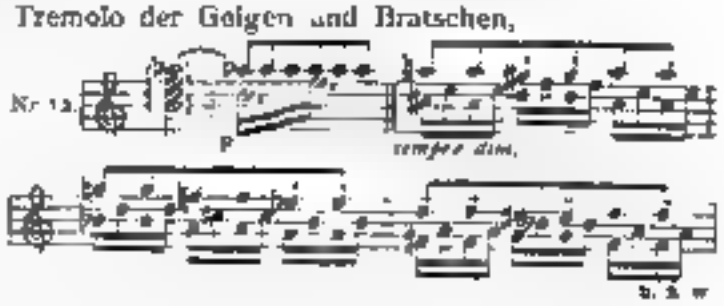


Und die Sangstimmen? —

Der Chor beharrt, pianissimo und durchweg unisono, während des »Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est« auf ein und demselben Ton (e) und erzielt dadurch die denkbar erschütterndste Wirkung. Das gesprochene Wort tritt dieser Welt von Schmerzen gegenüber völlig in den Hintergrund, einzig und allein das Orchester schildert uns die Tragödie Christi und bewirkt dadurch im besten Sinne das, was Richard Wagner (cf. »Oper und Drama« T. 3. V) von ihm verlangt: Die Kundgebung des Unaussprechlichen. — —

Posaunenstöfse verkünden die Auferstehung und Himmelfahrt des Heilands; er kommt wieder, zu richten die Lebendigen und die Toten und sein Reich ist ohne Ende. Vor der Gröfse der Macht des Gottessohnes mufs der Menschen Sprache verstummen. Der letzte Septimenakkord löst sich nicht auf, sondern verschwimmt in einem seltsamen Tremolo der Geigen und Bratschen,

Nr. 12.



das immer leiser und leiser wird und endlich ppp verhallt.

Aber die Entsühnung der sündigen Menschheit ist vollbracht; eine sanft-freudige Feierlichkeit, eine glückselig verklärte Stimmung ob der himmlischen Gnade des Welterlösers greift Platz. Da kann das

»Sanctus« wie hehrer Orgelton erschallen da kann das »Benedictus« wie berauschender Weihrauchduft die gottestrunkenen Sinne umwehen. Das Sündenbewußtsein ist getilgt, die wehvollen Klänge der Zerknirschung dringen nicht mehr an unser Ohr »Erlösung dem Erlöser« möchte man, dem unsichtbaren Chor in der Gralsburg gleich, ausrufen, als im »Agnus Dei« bei den Worten »Qui tollis peccata mundi« nur sanfte und milde Melodik daherrauscht wie auf Engelsfittigen. Noch einmal gegen das Ende des Schlußchors »Schenk uns Frieden« — glaubt man, als nach lauten Dankesrufen und einer beklommenen Pause die Hörner ganz leise und doch markiert einen kurzen Wehelaut ausstoßen und die Pauken dumpf und lange wirbeln, daß das Sündenmotiv mahnend hervorbrechen könnte. Aber es kommt nur zu jener merkwürdigen Geigenfigur cf Beispiel No. 3) und gleich darauf zu erneutem, mächtigen Freudenklange, Frieden wird den Menschen zu teil im Himmel und auf Erden

Lose Blätter.

Friedrich von Westhof

Von Otto Schmid, Dresden.

Der Kurfürst *Johann Georg II.* von Sachsen war ein gar kunstliebender Herrscher, und insbesondere der Musik war er von Herzen zugethan. Keine geringeren Meister als der große *Heinrich Schütz* und *der* gefeierte *Bontempi* werden als die genannt, die ihn in der Tonkunst unterwiesen. Also daß es schließlich auch gar nicht Wunder nehmen kann wenn er sich selbstschöpferisch im Bereiche der letzteren versuchte, wie ein auf uns überkommenes weihevolles »Laudate Dominum« (117 Psalm) beweist das der Schreiber dieser Zeilen im dritten Bande seiner Publikationen »Musik am sächs. Hofe« (Breitkopf & Härtel) im Klavierarrangement veröffentlichte. Dieser kunst- und prachtliebende Herr nun, der im Jahre 1664 seiner sächsischen Residenz auch ihr erstes Opernhaus bescherte, trat mit seinen musikalischen Neigungen schon als Kurprinz kräftig hervor. Als sein fürstlicher Vater, *Johann Georg I.*, durch die Wirren des dreißigjährigen Krieges von seinen künstlerischen Interessen abgelenkt, trotz seines Kapellmeisters *Heinrich Schütz* — unablässigen Bemühungen die Kapelle in ihrem Mitgliederbestand und damit auch in ihrem Werte mehr und mehr zurückgehen ließ da versuchte er im Jahre 1641 dann, sich eine eigne Kapelle zu gründen. An die Spitze derselben berief er im Jahre 1650 den jener Zeit in Venedig weilenden *Bontempi*. Unter den Mitgliedern dieser kurprinzlichen Kapelle, der übrigens als Organist der Schützschüler *Matthias Weckmann*, einer der größten Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit, angehörte finden wir auch den Komponisten des dieser Nummer beigegebenen Chorals. *Friedrich von Westhof* (geb. nach 16 r zu Lübeck, figuriert in jener Zeit als »Lautenist« in den Listen, und es wird von ihm berichtet er habe diese Anstellung gefunden nachdem er zuvor als Rittmeister in den Diensten des Schwedenkönigs Gustav Adolf gestanden habe und von Räubern ausgeplündert nach Dresden gekommen sei. Spätere Verzeichnisse der kurfürstlichen Kapelle in der nach *Johann Georgs II.* Thronbesteigung (1656) die kurprinzliche Kapelle Aufnahme gefunden, geben *Friedrich von Westhof* als Posaunisten an. Was nun die Komposition dieses im Jahre 1694 zu Dresden verstorbenen Mannes anlangt, der übrigens auch als Vater des um seines abenteuerlichen Lebens nicht weniger als um seiner Kunst als Violinspieler willen seiner Zeit berühmten *Johann Paul von Westhof* genannt zu werden verdient, so fanden wir sie in der Kgl. Bibliothek zu Dresden (B. 1074). Der vergilbte Druck (»Dresden, gedruckt in Wolfgang Seyfferts Druckerey«) enthält außer dem vollständigen Text und der Melodie der in Rede stehenden »Ode« noch beides, Text und Melodie, »über die letzten Worte« des Kurfürsten Johann Georg I. Doch wollen wir uns hier darauf beschränken, nur den ersteren zur Anzeige zum Abdruck zu bringen. Vom Hofpoeten und Kurfürst. Bibliothekario *David Schirmer* herrührend, atmet er so recht den Geist einer Zeit, in der die Erinnerung noch lebendig an die Drangsale des dreißigjährigen Krieges und an die Lehre, die sie gepredigt, von der Vergänglichkeit alles Irdischen und dem Werte der »unentreißbaren« Güter:

Wer auf der Erde lebt,
Und in hohe Würde strebt
Hat das, was nach ihm strebt,
Daß er untergehet
Ein sehr weitberühmter Stand,
unterthan und Land,
Krone, Scepter, Geld u. Ketten
können nicht vom Tod erretten.

Hat dir ein Königreich
Zu den Stand den hohen Sternen,
Ach, so gegen hat du dich,
Und, mußt sterben lernen
Laß den hohen Kaiser Stuhl
Herrschen bis an Thal,
Er wird dich herabstürzen,
Und die Tage dir verkürzen.

Der Schönheit under Traum,
Der der Eitelkeiten bildet,
Ist wie ein wilder Baum,
Der gar bald verwildet.
Stößt der grimme Nord auf ihn,
Dann muß das, was grün,
Seinen Ammut Abschied geben
So fleucht auch ein schönes Leben.

Willst du nun selig hier
Dich der Eitelkeit entbrechen,
So mußt du für und für
Voller Glauben sprechen
Meinen meiner Seelen Licht,
Jesum laß ich nicht!
Alsdann kannst du dich entbinden,
Tod und Allen überwinden!

Gluck und Wagner

Bei einem Vergleiche zwischen *Gluck* und *Richard Wagner* thut man wohl daran, wenn man sie einander näher zu bringen sucht, vielleicht besser noch, wenn man den einen dem anderen entgegenstellt. *Gluck* und *Wagner* haben hauptsächlich, man könnte sagen allein das Gemeinsame, daß sie den dramatischen Inhalt des Textes nicht der Musik unterordnen, sondern ihn als gleichberechtigt, sogar als über derselben stehend betrachten. »Das Irrthümliche in der Oper« sagt *R. Wagner*, »besteht darin, daß ein Mittel — die Musik — als Zweck behandelt wird, und der Zweck — das Drama — als Mittel.« — Der Schöpfer des »Orpheus« und der Iphigenien würde sicherlich diesen Ausspruch des Tristankomponisten unterschrieben. Zeugen und, wie *Hanslick* sagt Teilnehmer an dem Kampfe zwischen den beiden Elementen der Oper, haben *Gluck* und *Wagner* derselben Partei angehört. Mögen sie, nachdem sie die Grundsätze der-

selben in der Theorie angenommen, ihr in der Praxis auch manchmal untreu geworden, von ihrem Musikergeist fortgerissen und zu ihren dramaturgischen Thesen durch Temperamentsausbrüche in auffällige Widersprüche geraten worden sein, so ist das nur ein Glück zu nennen. — Es handelt sich aber nicht um ein nebeneinander, vor allem um Grundsätze, die diesen gemeinschaftlich sind, sie haben dieselben laut bekannt, wenn sie auch hier und da davon abgewichen wurden. Die gemeinsame Doktrin haben sie auf einander entgegengesetzende Aufgaben angewendet. *Gluck* ist der große Meister des Altertums, *Wagner* hätte gern als unbefriedigten Romantiker bezeichnet werden mögen, und wenn *Gluck* Gesetz wesentlich auf das Wort sein Augenmerk richtet, so ist das *Wagners* sozusagen instrumentales oder symphonisch. Der eine macht das Wort, der andere das Orchester zum Hauptträger des Ausdrucks, zum Mittelpunkt oder Gipfel der Schönheit. Im ersten Akt der Iphigenie wie in dem des Tristan ist eine Erzählung eine sogenannte Exposition, enthalten. Der Tochter Agamemnons Priesterin der Diana, teilt ihren Gefährtinnen einen entsetzlichen Traum mit. Der arische Fürsten Tochter spricht über Isoldens Benehmen von dem ersten Begegnen mit Tristan und von seiner Schönheit von ihren durch ihn verursachten Wohlthaten und ihrem erwachenden Hass. In beiden Opern aber werden Geschehnisse berichtet, die zu erfahren von Wichtigkeit für das Verständnis der folgenden Vorgänge ist. In der einen erzählt uns hauptsächlich das Orchester was vorgegangen ist, in der anderen die Stimme. In der *Wagner*schen symphonischen Entstehung überwiegen gewiss melodische, gesangreiche Schönheiten, einzelne bewusst malerische Wendungen, in der Iphigenie wiederum setzt das Orchester ein, aber starke Lichter auf.

Es kommt sogar vor, dass *Gluck* und *Wagner*, diese beiden Extreme, sich auch enger und inniger berühren, dass wir dasselbere Begegnungen und einen tieferen, gedankenvolleren Gedankenaustausch erkennen. Wenn Brangäne im 1. Akt auf Befehl ihrer Herrin Tristan herbeiruft, hat das sonst immer herrschende Orchester nicht die Führung, es tritt der Worten ihren ganzen Wert, bei den Bitten der Brangäne die Angst und Verzweiflung bei der Weigerung Tristans die ritterliche Höflichkeit und den düsteren Ernst. An anderen Stellen ist die ganze Gewalt der Musik und ihre Schönheit in einem einzigen Namen beschlossen. »Isolde, ach Isolde!« Wie oft ertönt im 3. Akt der Schmerzensruf des sterbenden Tristan, herzzerreißend wie die Klage des Orpheus um Eurydice. Im 2. Akt als die Liebenden vom König überrascht werden, fordert Tristan die Geliebte auf, ihm in seine Heimat zu folgen. »Das heißt: Der Trompete, seufzt er, und nur zwei in ihrer kummererfüllten Dumpfheit schaurig erschütternde Töne genügen, die Trauer auszudrücken. Auch die Scene des zur Unterwelt hinabsteigenden Orpheus hat solche Momente, in denen das Orchester, der Seufzer und Klagen des Sängers schaudernd mit begleitend, durch vibrieren.

»Ich weiß nicht«, sagte ein Zeitgenosse *Glucks* »ob das Lamm ist, vollendet ist es noch mehr.« — Das lässt sich auch auf Wagner anwenden, ja man könnte behaupten, dass in ihm manchmal Reminiscenzen an *Gluck* aufgetaucht seien und dass *Gluck* Wagner vorausgeahnt hätte und doch sind sie auch nur ausnahmsweise ähnlich, und ihre Verschiedenheit ist die Regel. Im allgemeinen betrachtet, steht in Innerstem und so sollte man alles studieren, was man genau kennen will steht bei *Gluck* das Wort über der Sprache des Orchesters bei *Wagner* ist es demselben untergeordnet. Kunstwerke wie Orpheus oder Iphigenie ägen sich leichter als ein Tristan in die Gewohnheiten und den Lauf des alltäglichen Lebens ein, aber für *Wagner* und den Sturm der Begeisterung, den Mitgefühl und der Bewunderung, den er in der Seele der Seele erregt, geben wir gern die Ruhe einer halben Nacht hin, und 5 Stunden gespannter Aufmerksamkeit dünken uns kein Opfer. Um uns von *Gluck* gewinnen und ergreifen zu lassen, brauchen wir weder vorbereitet, noch nachverständige Beurteiler zu sein, er verlangt nur dass wir nicht unempfindlich sind, er ist der Meister des Einfachen.

Übersetzen wir das pomp. welches der italienische Textdichter *Calzabigi* gebraucht, mit »Gemüth«, so ist das *Wagner*sche Musik am wenigsten im Tristan noch in der Bedeutung von einfach paßt der Ausdruck nicht auf sie. Die *Gluck*sche Musik wirkt auf uns auch durch den Zauber des Alters, der Vergangenheit, aber sie steht uns ferner als die *Wagners*, denn wir haben in der Zeit der Wagner-Erhebung gelebt und leben noch in derselben, die neu entstehenden Werke und schön, nicht weniger schön aber die deren Wert die Jahrhunderte lange Dauer beweist.

L. Reinhard.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10 November. Von vier neuen Opern seien zwei durch. Zuerst im »Theater des Westens« das ungarische Volksstück »Der Dorftrompeter«, ein fast unsinniges Werk dem Texte nach, aber springt ins Wasser, da rettet und liebt man, rauft sich um der Hüter mit andern Liebe. Die Musik ist von *Jenö Hubay*. Er soll ursprünglich Deutscher sein und Huber geheißen haben. Dafür spräche, dass seine Musik auch nur der Form nach, nicht aber im Wesen ungarisch ist. Doch den Magyaren, für die Hans Huber geboren ist entzündig. Sie schreien unaufhörlich »Éljen«, klatschen mit den Händen und stampfen mit den Füßen. Erklang doch auch ein Zimbal im Orchester und ein recht altes sogar auf der Scene. Wer konnte da widerstehen. Und Hubay spielte im 2. Akte ein langes Liebesduett, und alles war in Geigen- und Zimbalfarbe getaucht, und alles bewegte sich in geradem Takte mit Synkopen, und die Phrase fing mit der aufsteigenden Skala an Anfalte an und schloß mit der langsamen kleinen Coda — kurz, es klang, wie wir es als Kinder an der Theiß oder Donau gehört hatten. Da konnte man einem gewissen Reiz der Oper nicht leugnen. Leider hält er nicht aber eine erste Wiederholung lohnen an. Das bemerkte Auditorium fand an der Mischung von Zufall, Roheit, Edelmut und Mitempfinden in der Fabel und an der einfachen Lust- und Ohrenmusik keinen Gefallen. Im Königl. Opernhause erlebten zunächst als Neuheit die zweiaktige Oper »Das Glockenspiel« von *J. Cui*. Wie das pompeianische Werk auf eine so hohe Bühne gelangen konnte, ist nur eben so unverständlich, wie das Erklingen des Glockenspiels im Anfang und Ende der Oper. Es soll noch zur »Lokalfarbe« Turkmenischer Eintracht gehören.

Es folgte dem nach der ersten Aufführung begrabenen Stücke *J. Massenets* »Mädchen von Navarra«,

[illegible] Verwandte der Komponist. Das Stück ist noch übrigens der Musik über [illegible] Mangels. Eine Art [illegible] Arbeit den auf unsere Kopf gestellte Geist [illegible] der neue Meister mit dem Taktstock. Er über [illegible] er auf [illegible] platzen und [illegible] an. Widmung [illegible] geht an den Leser und [illegible] Musik Note die Handlung weiter hier und da [illegible] Lust auf und [illegible] war [illegible] [illegible] erfüllen [illegible] [illegible] Chore und [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

Leipzig. [illegible]

[illegible] Prof. A. T[illegible]

Leipzig. In der Peterskirche an der Ratsbibliothek hat in den Tagen vom 26. und 27. Oktober unter der Leitung des Dirigenten der Leipziger Singakademie, Herrn Arnold Mendelssohn, und des Dirigenten des Bachvereins, Herrn Dr. Karl Straube, eine Aufführung von Bachs Johannespassion stattgefunden. Diese Aufführung des gewaltigen und tiefen Werkes durch die beiden großen Leipziger Chorvereinigungen, die Bach selbst so oft dirigiert hat, war ein Ereignis, das weit über den Rahmen einer gewöhnlichen Konzertaufführung hinausging. Es war ein Gottesdienst, wie ihn Bach gewollt hat, und wie er ihn in seiner Thomaskirche so oft gehalten hat. Die Peterskirche, die ja auch in ihrer Architektur noch ganz an die Bachzeit erinnert, bot einen würdigen Rahmen für diese Feier. Die Gemeinde, die sich in großer Zahl eingefunden hatte, folgte mit Andacht und Sammlung dem Gottesdienst und auch der Hörerkreis, der sonst bei Konzertaufführungen den Interpreten den Beifall spendet, war diesmal ganz still und ergriffen. Die Aufführung selbst war, wie man es von den beiden Chören nicht anders erwarten konnte, eine ganz hervorragende. Herr Dr. Straube hatte sich in die Partie des Evangelisten so vertieft, daß er sie mit einer Wärme und Innerlichkeit sang, wie man sie selten hört. Seine Stimme ist ja nicht mehr die jüngste, aber sie ist noch immer ausdrucksvoll und klangschön, und seine Auffassung ist durchaus modern, ohne jede Übertreibung, ohne jede Effekthascherei, ganz schlicht und einfach, aber doch voll Leben und Wärme. Ganz vorzüglich war auch Herr Arnold Mendelssohn als Christus. Seine Stimme, die ja nicht mehr die jüngste ist, hat noch immer ihren alten Wohlklang, und seine Auffassung der Christusworte war ganz vornehm und ohne jede Übertreibung. Die Arien und Rezitative waren bei Herrn Professor Hasse, der ja auch schon früher in Leipzig als Bachsänger sich einen Namen gemacht hat, in guten Händen. Seine Stimme ist noch immer ein prächtiges Instrument, und sein Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Frau Professor Hasse-Schnorr sang die Sopranarien mit ihrer bekannten Meisterschaft. Ihre Stimme hat ihren Wohlklang bewahrt, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Die Altarien sang Frau Anna Erler-Schnaudt mit ihrer bekannten Gesangskunst. Ihre Stimme hat einen ganz prächtigen Klang, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Die Tenorarien sang Herr Professor Hasse mit ihrer bekannten Gesangskunst. Ihre Stimme hat einen ganz prächtigen Klang, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Die Bassarien sang Herr Professor Hasse mit ihrer bekannten Gesangskunst. Ihre Stimme hat einen ganz prächtigen Klang, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Die Chöre waren, wie man es von den beiden Chören nicht anders erwarten konnte, eine ganz hervorragende. Herr Dr. Straube hatte sich in die Partie des Evangelisten so vertieft, daß er sie mit einer Wärme und Innerlichkeit sang, wie man sie selten hört. Seine Stimme ist ja nicht mehr die jüngste, aber sie ist noch immer ausdrucksvoll und klangschön, und seine Auffassung ist durchaus modern, ohne jede Übertreibung, ohne jede Effekthascherei, ganz schlicht und einfach, aber doch voll Leben und Wärme. Ganz vorzüglich war auch Herr Arnold Mendelssohn als Christus. Seine Stimme, die ja nicht mehr die jüngste ist, hat noch immer ihren alten Wohlklang, und seine Auffassung der Christusworte war ganz vornehm und ohne jede Übertreibung. Die Arien und Rezitative waren bei Herrn Professor Hasse, der ja auch schon früher in Leipzig als Bachsänger sich einen Namen gemacht hat, in guten Händen. Seine Stimme ist noch immer ein prächtiges Instrument, und sein Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Frau Professor Hasse-Schnorr sang die Sopranarien mit ihrer bekannten Meisterschaft. Ihre Stimme hat ihren Wohlklang bewahrt, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Die Altarien sang Frau Anna Erler-Schnaudt mit ihrer bekannten Gesangskunst. Ihre Stimme hat einen ganz prächtigen Klang, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Die Tenorarien sang Herr Professor Hasse mit ihrer bekannten Gesangskunst. Ihre Stimme hat einen ganz prächtigen Klang, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch. Die Bassarien sang Herr Professor Hasse mit ihrer bekannten Gesangskunst. Ihre Stimme hat einen ganz prächtigen Klang, und ihr Vortrag ist ganz vornehm und künstlerisch.

Max Fehrmann Dresden.

Besprechungen.

Geschichte, Allgemeine. Handbuch der Geschichte der Musik. Herausgegeben von [illegible]. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. [illegible]

Dr. *Goldschmidt* eine ganze Anzahl neuer Aufschlüsse über seinen Gegenstand hat beibringen können. Das bezieht sich namentlich auf den Abschnitt über die römische Oper von 1600—40. Mit manchen Einzelheiten und Schlußfolgerungen wird man nicht einverstanden sein. Ich vermisse z. B. einen durchgeführten Beweis dafür, daß man ohne Kenntnis der römischen Oper die glänzende Epoche des venetianischen Musikdramas und seinen Verfall, der Bilder auch der neapolitanischen Oper nicht verstehen könne. Selbstverständlich ist ein steter Zusammenhang zwischen allen diesen Erscheinungen vorhanden, aber über die formalen Beziehungen hinaus sind doch andere Dinge maßgebend gewesen, z. B. die Sonderentwicklung der verschiedenen Richtungen der italienischen Oper, wie herausgearbeitet scheint, wie wünschenswert aber so wichtig wie die Aufdeckung von Abhängigkeiten der einen von der andern in formaler Beziehung. — Der die Seiten 153—904 umfassende Anhang des Werkes bringt höchst erwünschte Notenbeispiele. Literaturnachweise und ein sehr ausführliches gearbeitetes Werk beweisen die fleißige und gewissenhafte Arbeit.

Hennes, Karl, Wie spiele ich am besten Klavier? Eine Methodik des Klavierunterrichts. Leipzig, F. Kistner, 1909.

Ein gutgemeintes Büchlein mit, vielen Klagen über die moderne Klavierspiel-Sache und einer Methodik, die neben Unpraktischem und Hohlem manches treffende, für den gebildeten Musiklehrer freilich überflüssige Wort enthält.

Helmold, O., Musik und Weltanschauung. Die böhmische Altmeisterschule Czernahorskys und ihr Einfluß auf den Wiener Klassizismus. Mit besonderer Berücksichtigung Franz Tumas. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1909.

O. *Schmid* hat neben dieser theoretischen Abhandlung bei Schlesinger in Berlin Orgelwerke (3 Hefte) älterer böhmischer Meister erscheinen lassen und von Tuma Instrumentalsätze, für Klavier bearbeitet, und Passionsgesänge und Chöre bei Breitkopf & Härtel herausgegeben. Die Abhandlung ist wohl die jüngste von *Schmids* Arbeiten zur Musik in Böhmen, nicht nur böhmischer Musik, denn die Kunst der in Frage kommenden Meister ist keine böhmisch nationale. Der Titel der Schrift dürfte nach nicht gut gewählt. Man vermutet nach ihm als Hauptsache eine abstrakte philosophische Abhandlung und eine Sonderuntersuchung über die Böhmen. Das bietet die Arbeit nicht: beide Dinge gehen neben und durcheinander her. Ich glaube, es wäre zweckmäßiger gewesen, die Quelle auch äußerlich zu trennen; wer hätten dann vielleicht auch mehr von musikgeschichtlichen Dingen und dann in übersichtlicherer Anordnung erfahren. *Schmids* fleißige und sorgfältige Schrift verdient Beachtung. Seine Proben der Kunst böhmischer Meister werden wohl recht weite Verbreitung finden; von den jetzt nicht schwer aufzutreibenden Chören empfehlen sich manche für gottesdienstliche Zwecke, die Orgelstücke Tumas nehmen sich sehr gut als Vorstücke zu Buch verwendet.

Riemann H., Große Kompositionslehre. I. Bd. Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre). Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1902.

Hermann Riehl ist ein ganz ernstzunehmender. Es kann mir nicht einfallen wollen, diese Arbeit von über 500 Seiten in dem knappen mir zugemessenen Raum abtun zu wollen; warten wir das Erscheinen des folgenden Bandes ab; dann wird sich wohl die Gelegenheit finden, ausführlicher auf das Werk einzugehen. Daß sich der Anschaffung unter allen Umständen empfiehlt, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Darmstadt. Dr. Wilibald Nagel.

Riemann, Hugo, Katechismus der Musikgeschichte. Leipzig, Verlag von Max Hesse.

Gut fragen und gut antworten ist beides schwer. Hier fragt ein Weiser, und ein Weiser antwortet. Der erste Teil behandelt in knapper und doch nichts Wichtiges übersehender Form die Geschichte der Instrumente, der Tonsysteme und der Notenschrift, den Instrumenten der Neuzeit mit Recht einen verhältnismäßig großen Raum widmend. Der 2. Teil behandelt die Tonformen in ebenso klarer wie erschöpfender Weise. So kann die beiden Handbüchlein und, enthalten sie doch sehr viel, was viele Musiker auch wissen sollten, freilich auch mancher, was nicht alle zu wissen brauchen, was aber doch nicht fehlen durfte. In Konservatorien und ernsthaften Musikschulen, vielleicht auch in Lehrerseminaren sollte man die Werkchen einführen. Für die dritte Auflage geben wir dem Verfasser zu überlegen, ob nicht ein alphabetisches Namensverzeichnis angefügt werden kann, um die Werke als Nachschlagebücher besser benutzen zu können.

Katechismus der Orgel. Leipzig, Verlag von Max Hesse.

Der Verfasser verzichtet in dieser »Orgelschule« auf die Katechismusform in Fragen und Antworten. In rein darstellender Art und Weise behandelt er: I. Die Klaviaturen und Registerzüge. II. Allgemeines über die Pfeifen. III. Die klangenden Stimmen. IV. Das Gebläse. V. Das Registerwerk. VI. Die Intonierung der Orgel. VII. Disposition einer neuen Orgel. Wenn man auch heute nicht mehr vom Ignoranten verlangt, daß er ein halber Orgelbauer sei, so wird doch jeder das Bestreben haben, sein Instrument möglichst genau kennen zu lernen. Hermann Riehls vermehrt diese Kenntnisse in durchaus praktischer Weise. —

Schröder, Carl, Katechismus der Violinspielkunst. II. Auflage. Leipzig, Verlag von Max Hesse.

Das von uns bereits bei seinem ersten Erscheinen empfohlene Werkchen liegt jetzt in 2. Auflage vor. Wir haben Nichts nicht Neues mit auf den Weg zu geben, zumal Veränderungen nicht vorgenommen worden sind.

Eichler, L., Op. 153. Zwölf kleine Etüden zur Ausbildung der Geläufigkeit. Dresden, Verlag von Hoffarth. Preis 2 M.

Döring, C. H., Op. 166. 24 Kleine Etüden in steter weiter Folge, zugleich »Vorstudien für Czernys Schule der Geläufigkeit«. 3 Hefte. Ebenda.

Auf beide empfehlenswerte Werkchen machen wir hiermit junge Klavierschülerinnen aufmerksam.

Landoli, C., Op. 1. Zwei spanische Suiten für das Pianoforte. Berlin, Jeanrenaud Eckermann.

Nur Spiel mit alten und zum Teil veralteten Formen. Nicht schulgerecht und für das polyphone Klavierspiel nicht empfehlenswert. Die Phantasie und Doppelfuge im 2. Heft dürfen sogar auf Bedeutung Anspruch erheben.

Stein, Bruno, Op. 17. Vier Vor- und Nachspiele für volle Orgel. Landeshut, Krahn Nchfg. Preis 2 M.

Wegen ihrer Natürlichkeit und Frische, des freudigen Tones, auf dem sie gestimmt sind, und wegen der interessanten Stimmführung sind diese Sätze zu empfehlen. Für den kirchlichen Gebrauch allerdings, soweit es sich um die Vorspiele handelt, sind sie etwas zu lang. H. Werner

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

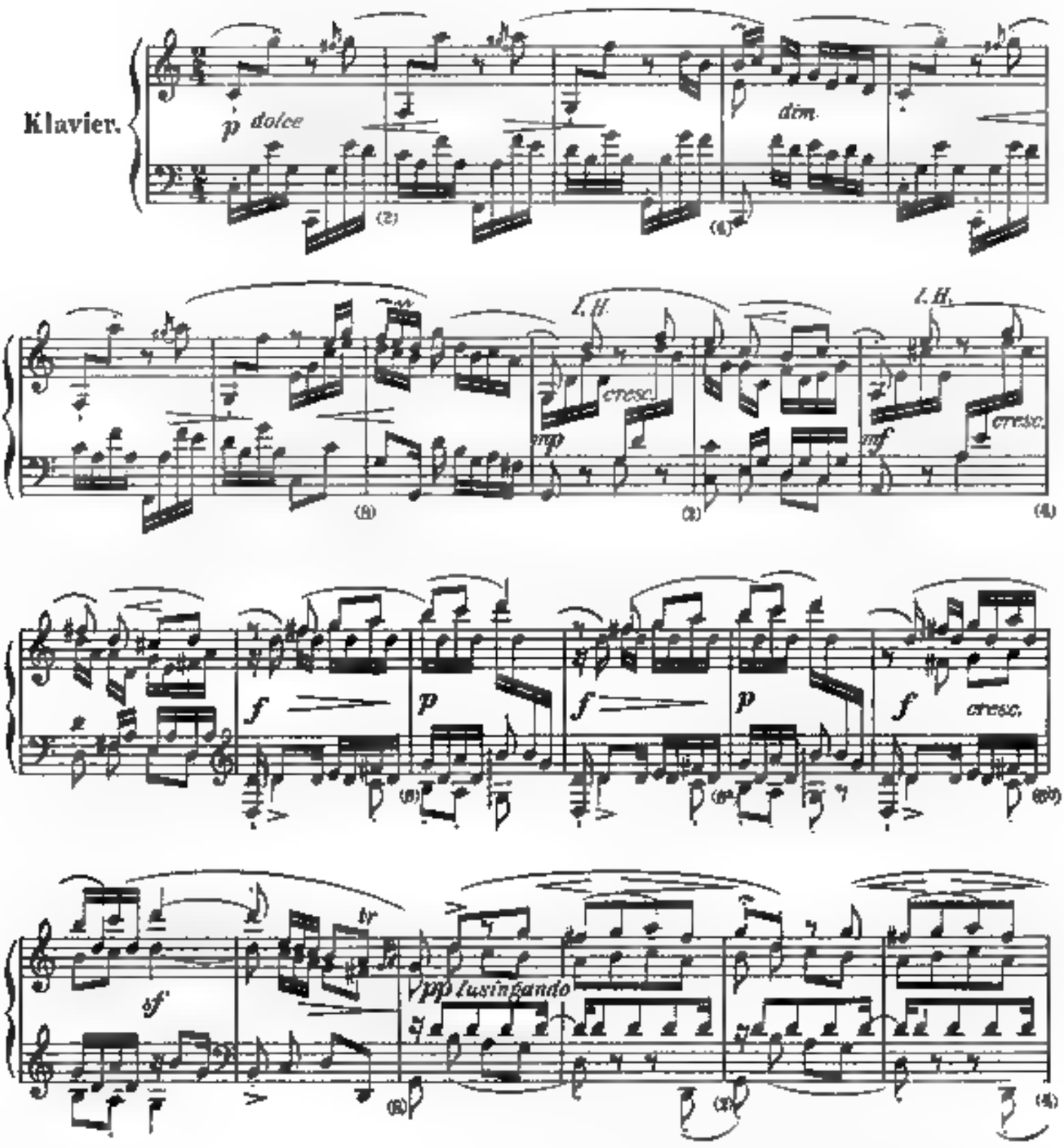
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

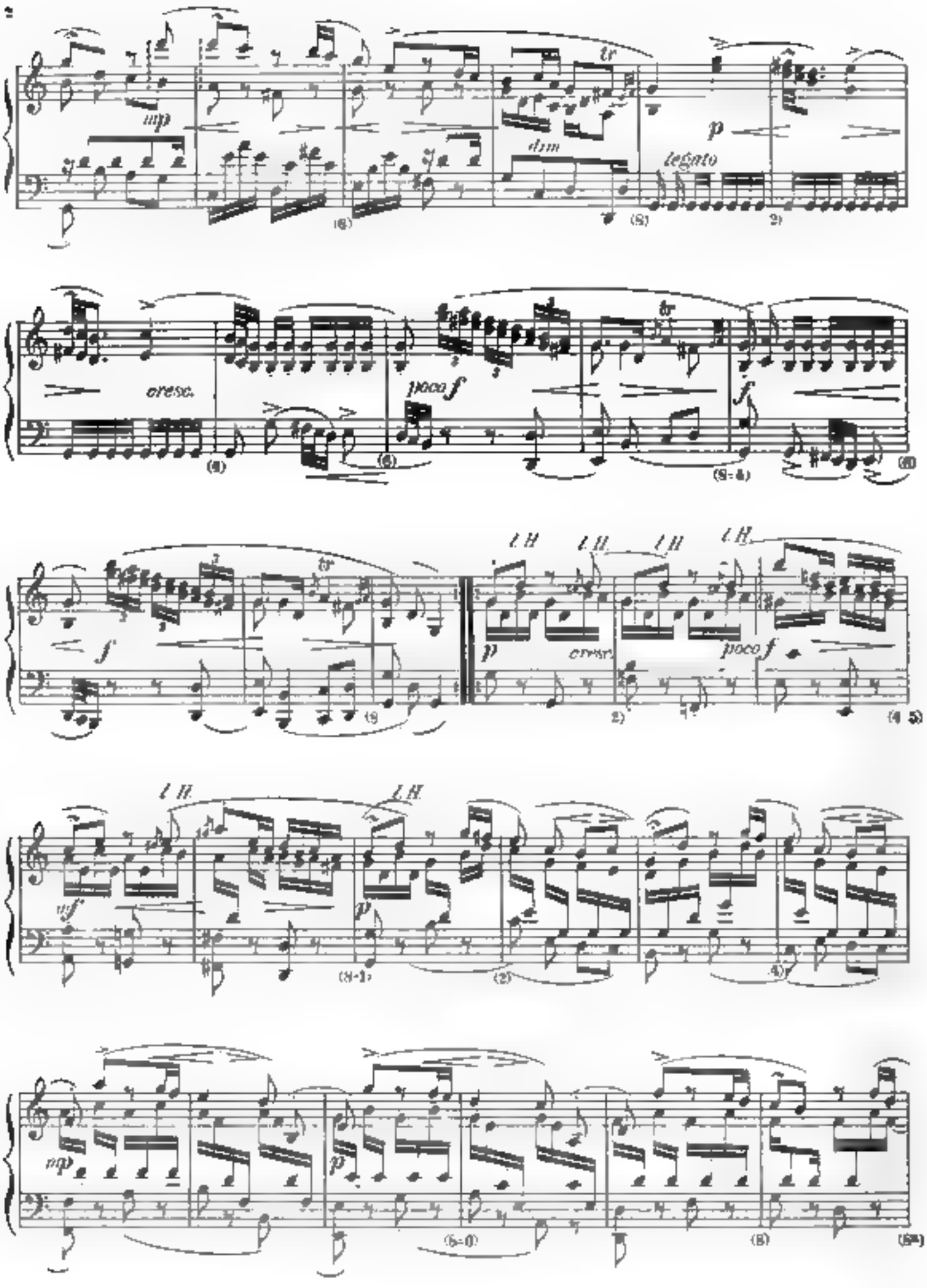
Andante non Adagio

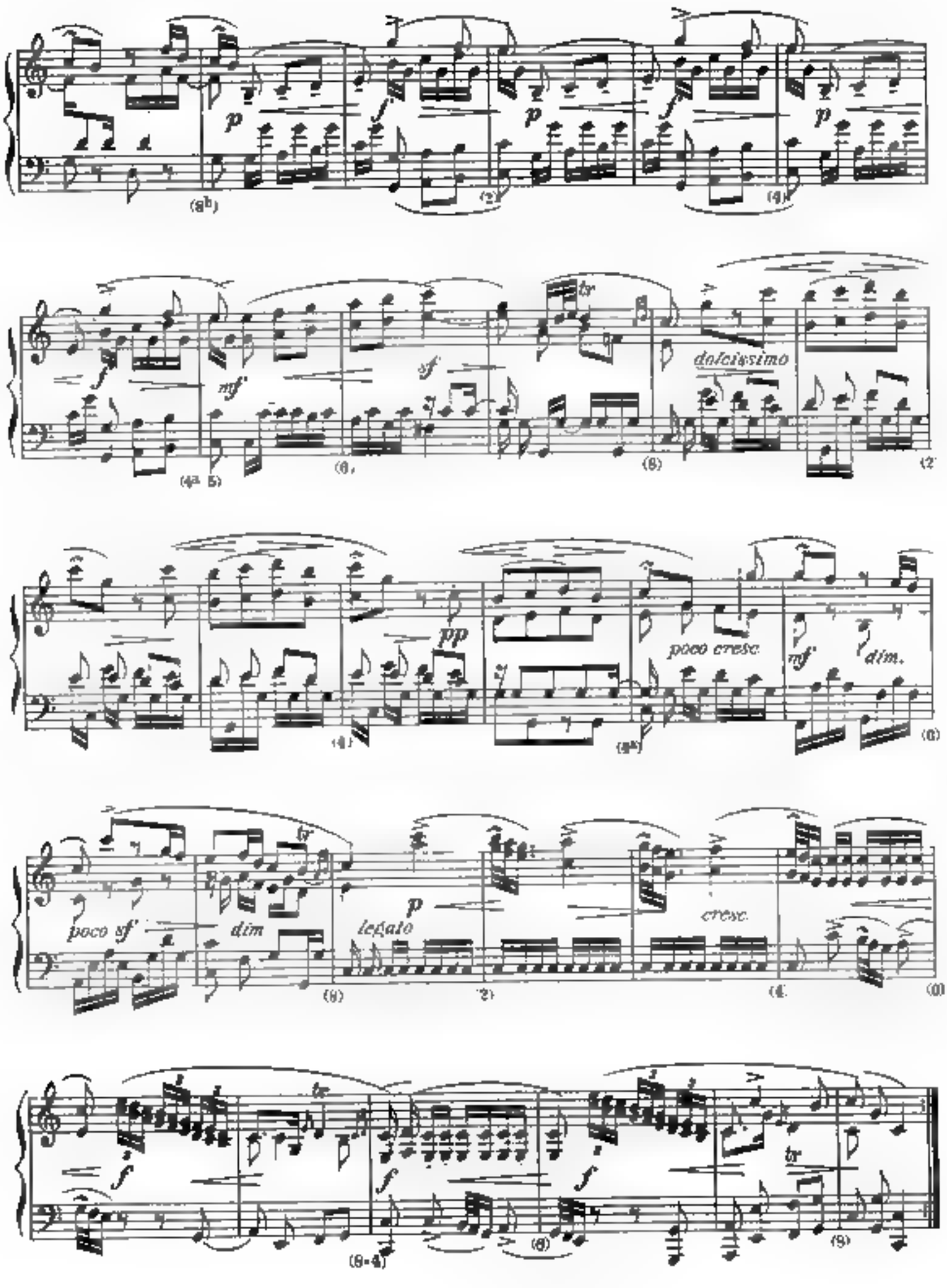
von

Johann Stamitz.

Klavierübertragung von H. Riemann.




mp
tr
dim
p
legato
cresc.
poco f
f
l.H.
mf
(9)
(8)
(9-8)
(10)
(9-1)
(2)
(4)
(6-0)
(8)
(8a)

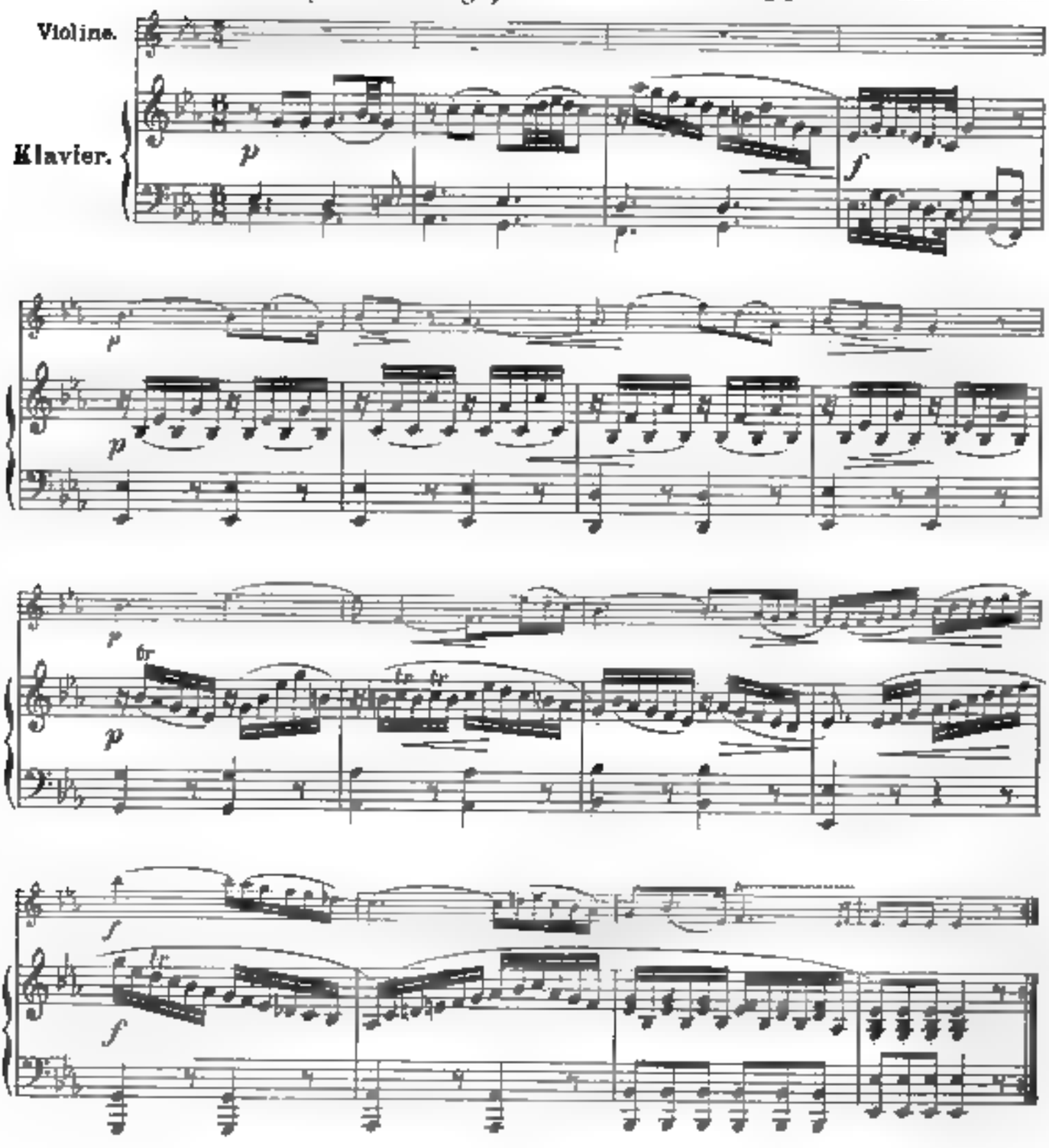

p
f
p
f
p
(8b)
(2)
(4)
f
mf
sf
tr
dolcissimo
(4a 5)
(6)
(8)
(2
pp
(4)
poco cresc.
mf
dim.
(8a)
(6)
poco sf
tr
dim
p
legato
cresc.
(6)
(2)
(4
(0)
f
tr
f
f
tr
(8+4)
(8)
(9)

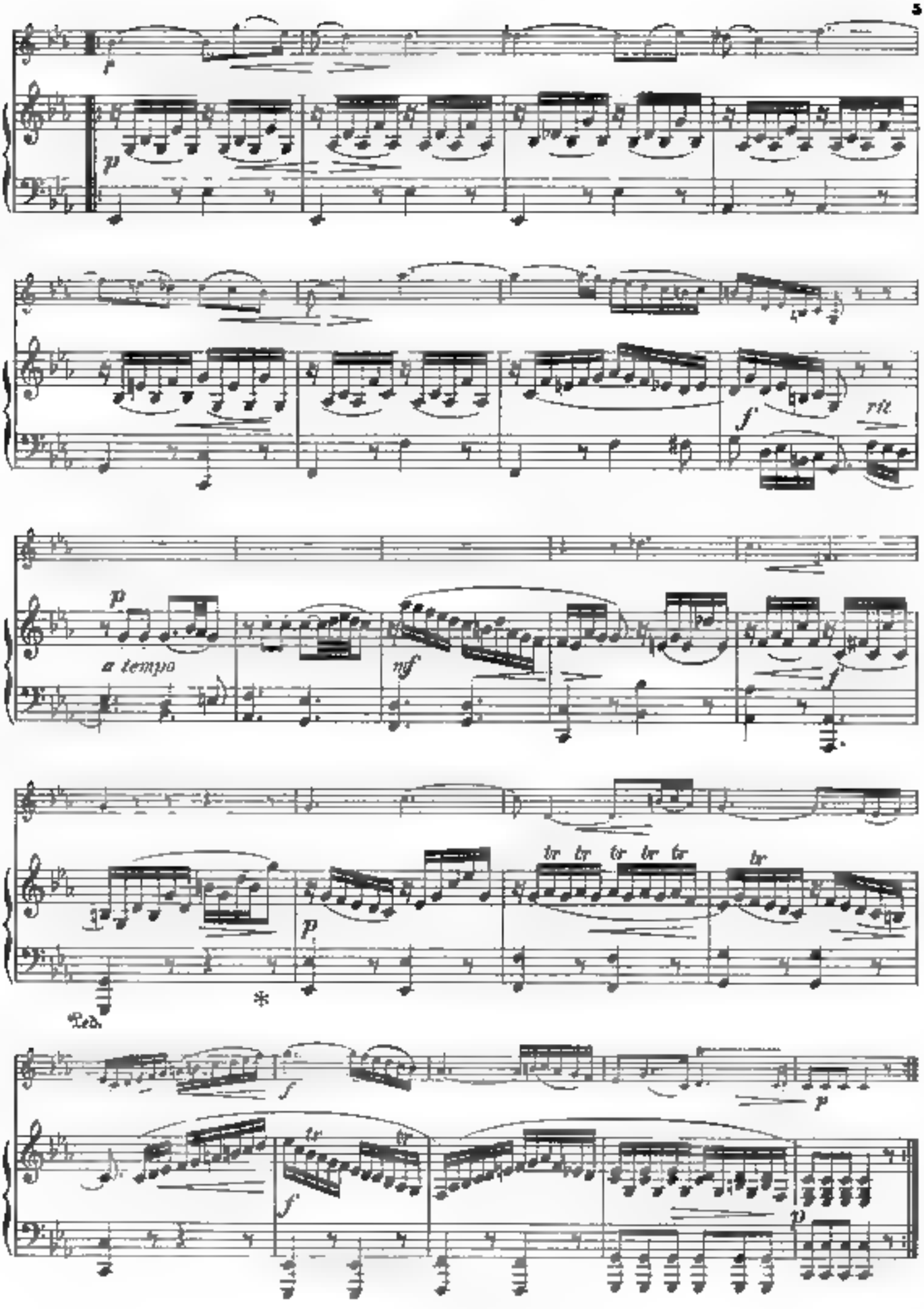
Andante

aus einer Sonate in Es-dur für Klavier u. Violine.

Karl Friedrich Abel (1723–1787).
Herausgeg. v. Otto Schmid - Dresden.

Andante (ma non Adagio).

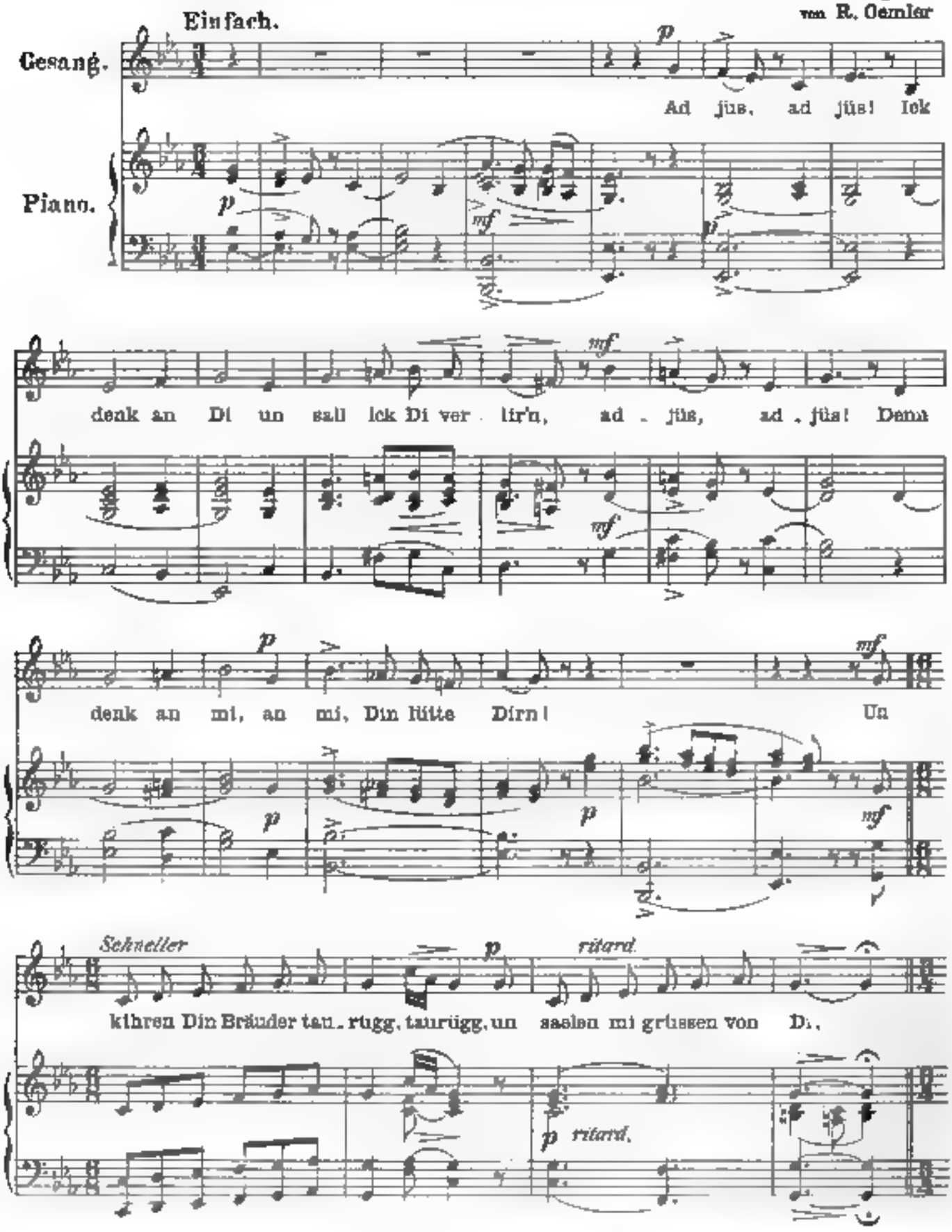


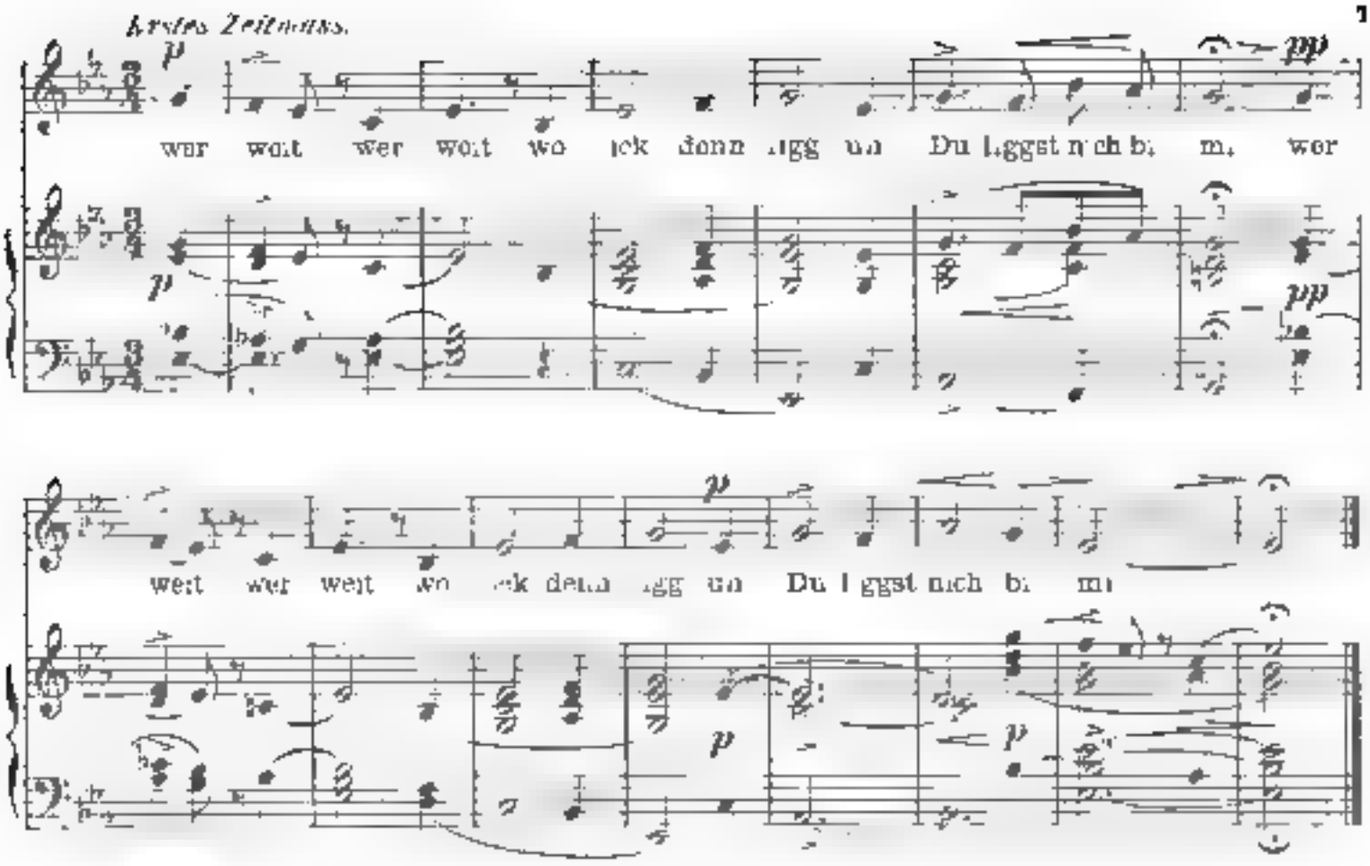

p
p
f
rit.
p
a tempo
mf
f
tr tr tr tr tr
tr
p
Ped.
*
f
p
tr
tr
f
p

Adjüs, adjüs!

Lied von F. Reuter (aus „Hanne Nüte").

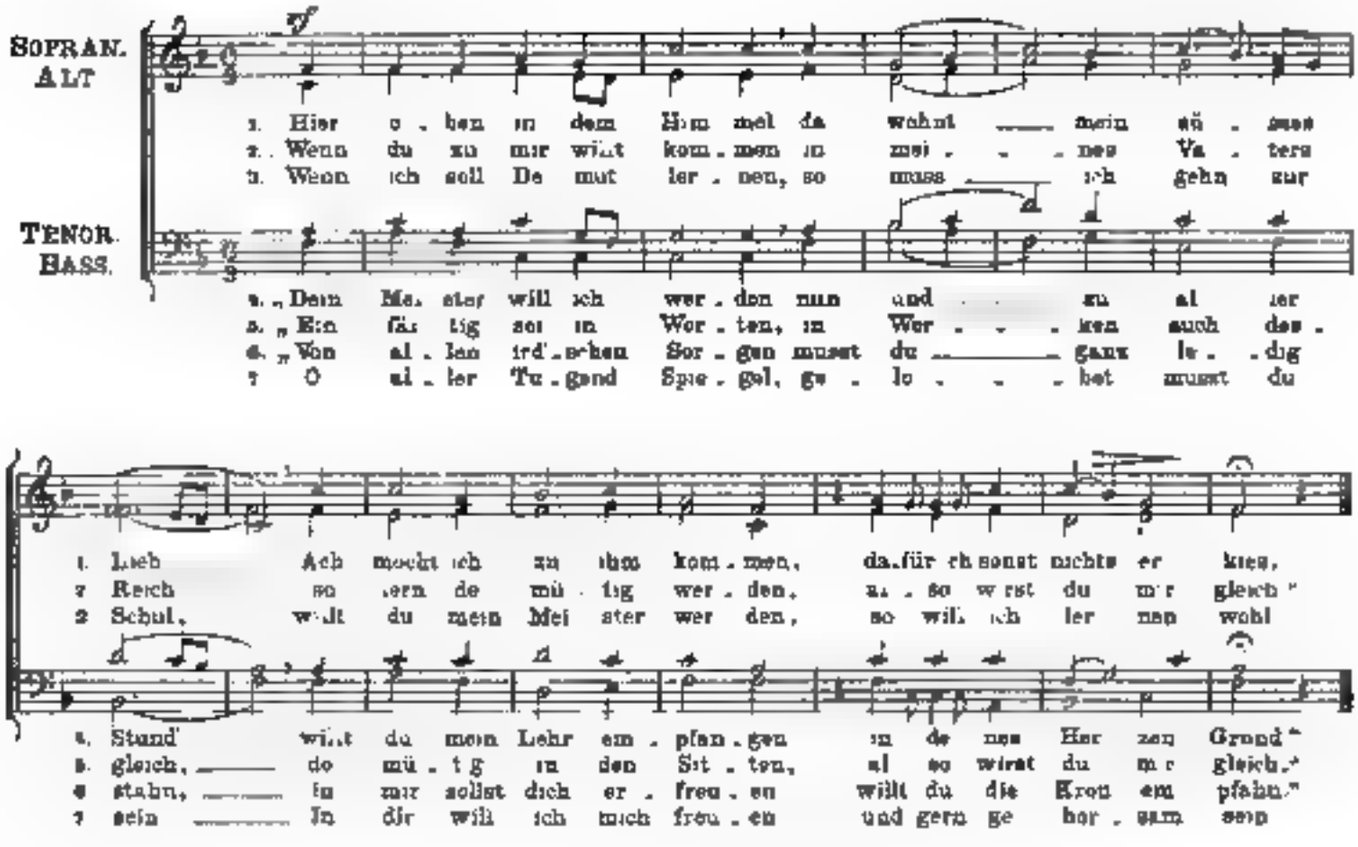
In Musik gesetzt von R. Oehler





Hier oben in dem Himmel.*

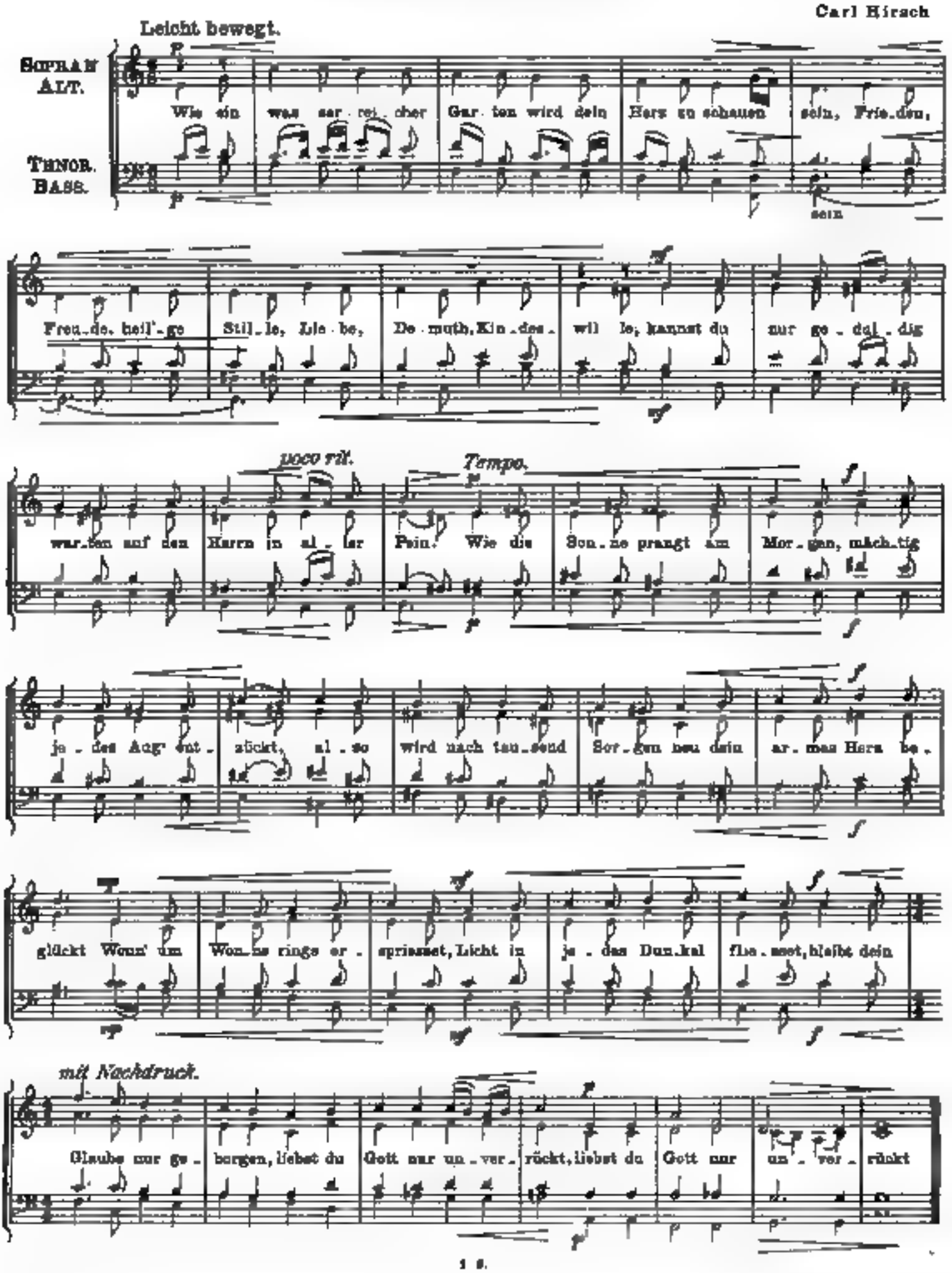
Niederdeutsches Lied. (vor 1545.
Text von Dr J. G. Herzog.



* Die mit „ bezeichneten Verse werden von 4 Stimmen gesungen, die übrigen im Chor

Wie ein wasserreicher Garten.

Carl Hirsch

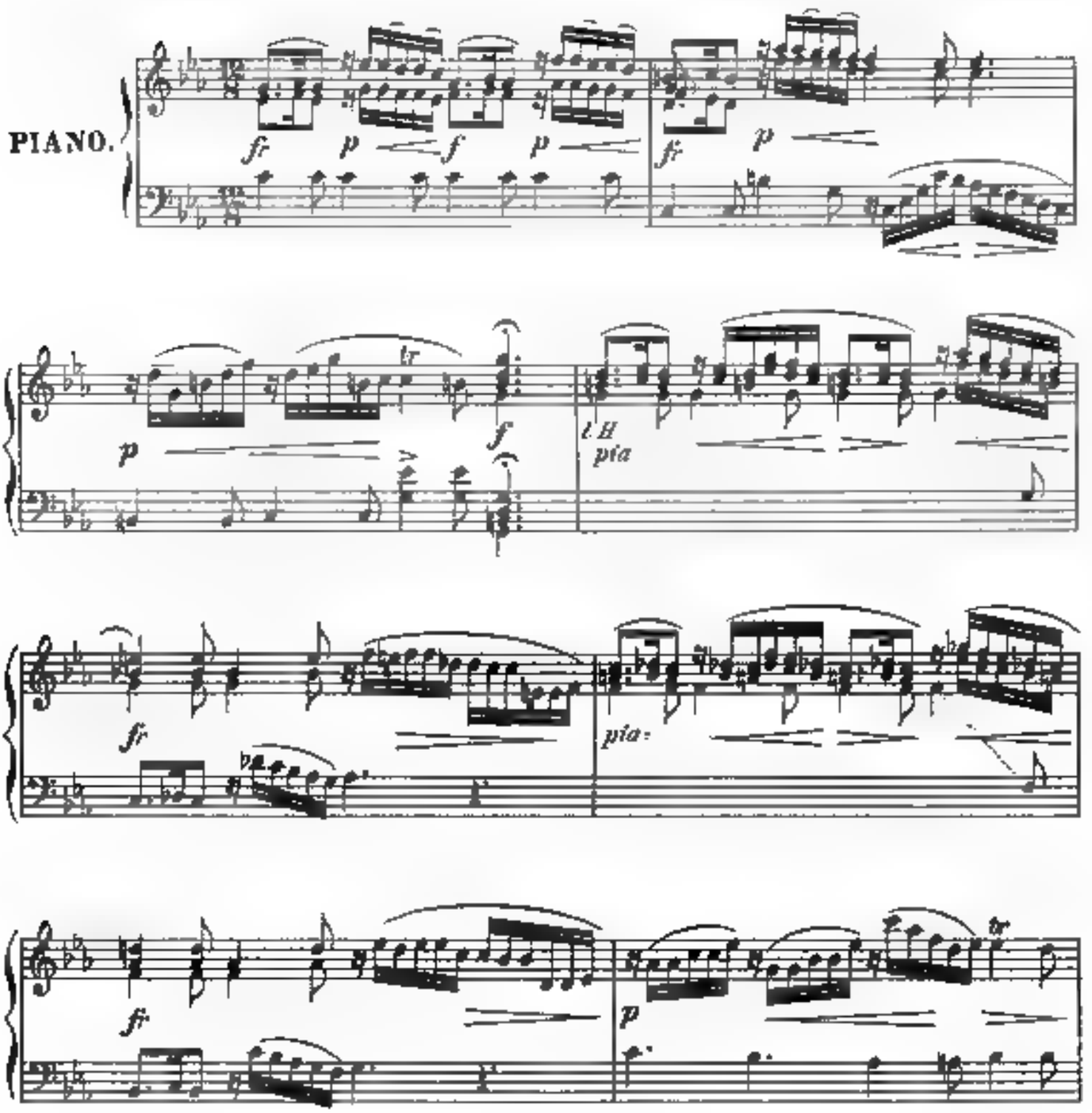


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

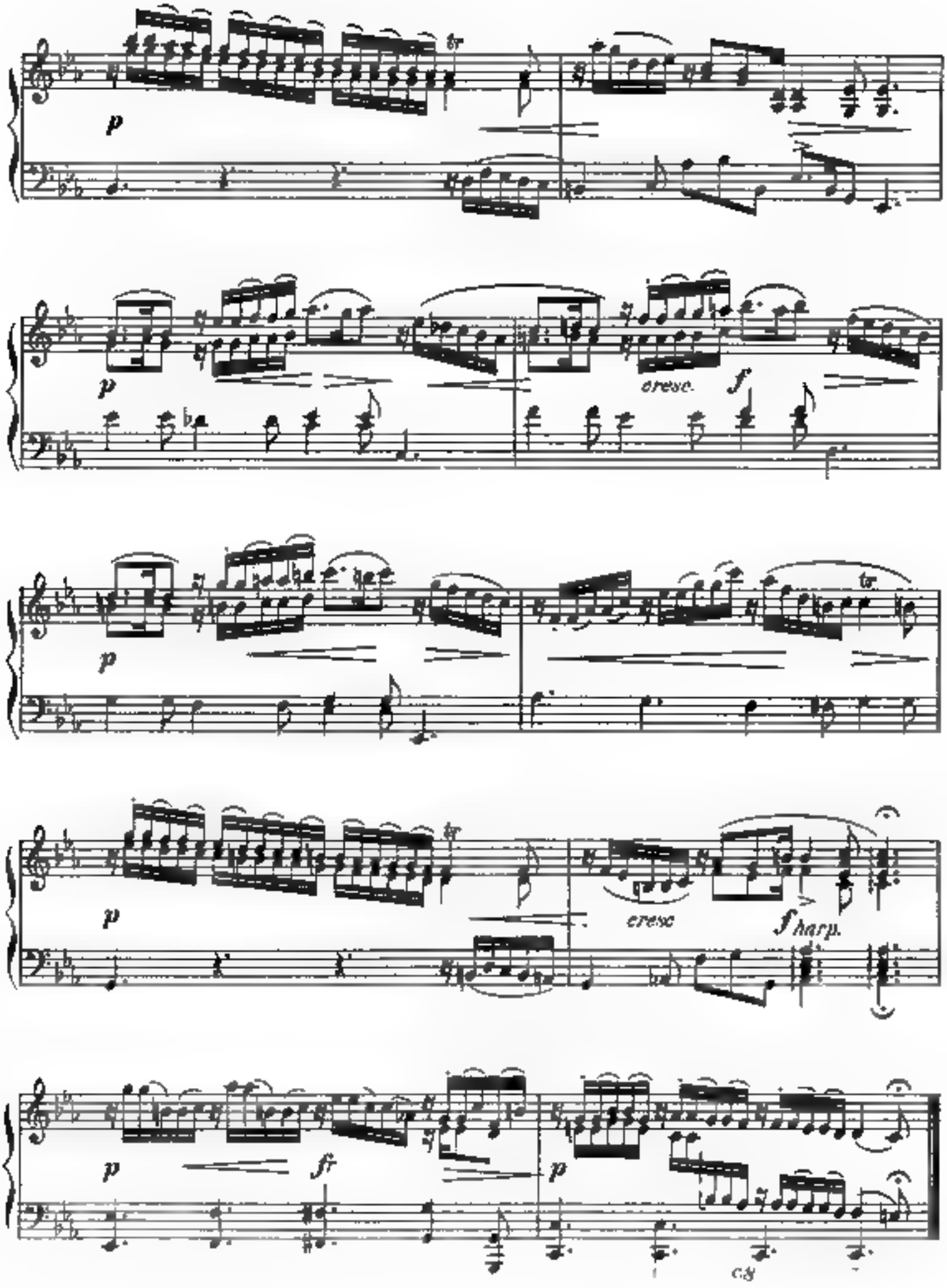
Lamentabile.

(Zweiter Satz einer Klavier-Sonate in C-dur).

Christlieb Siegismund Binder.*)
Herausgeg. von Otto Schmid-Dresden.



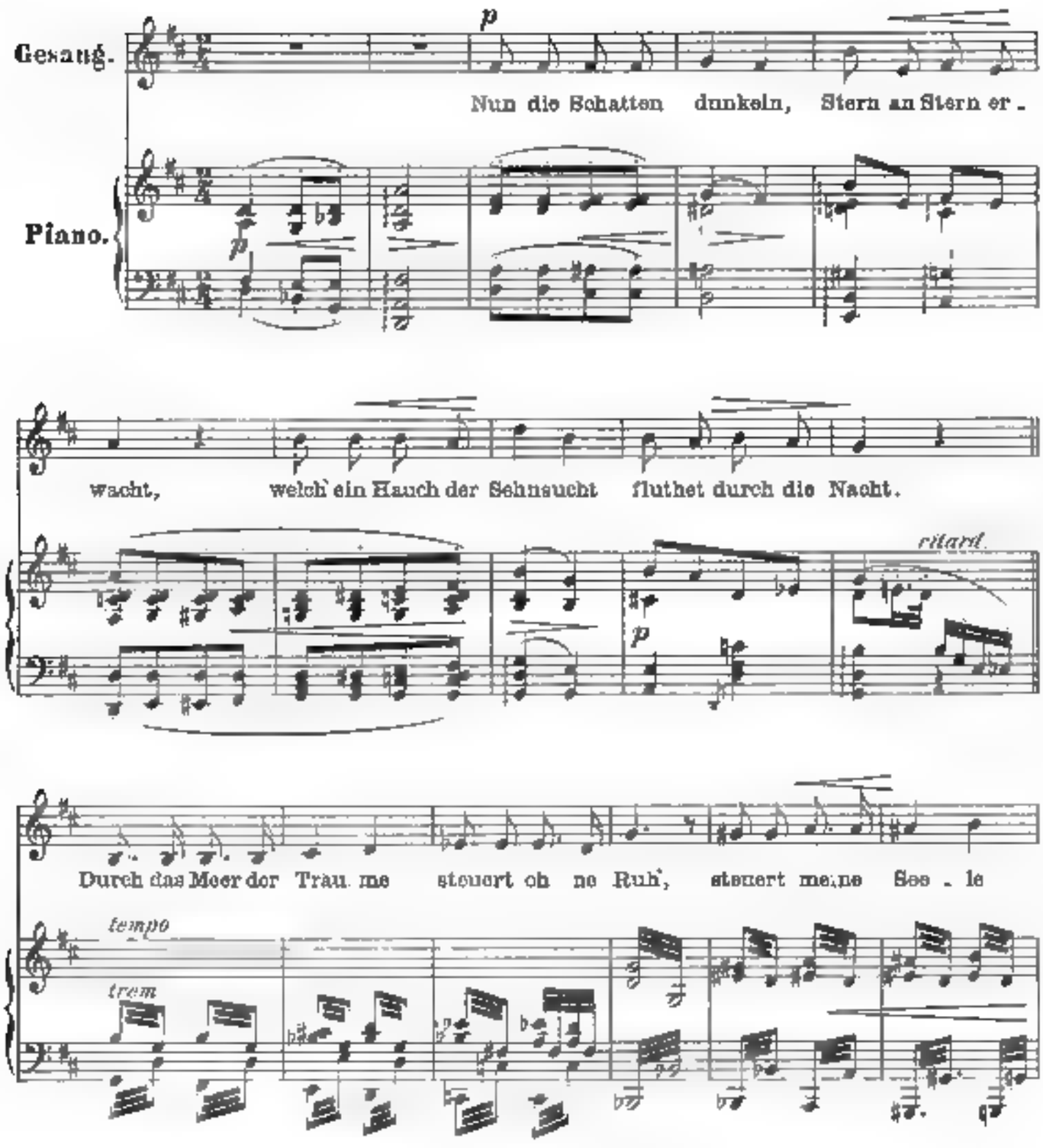
*) Schüler Hebenstreits u. als Hoforganist an der Kath. Hofkirche zu Dresden, 45 Jahre alt, gest. am 1. Januar 1738.

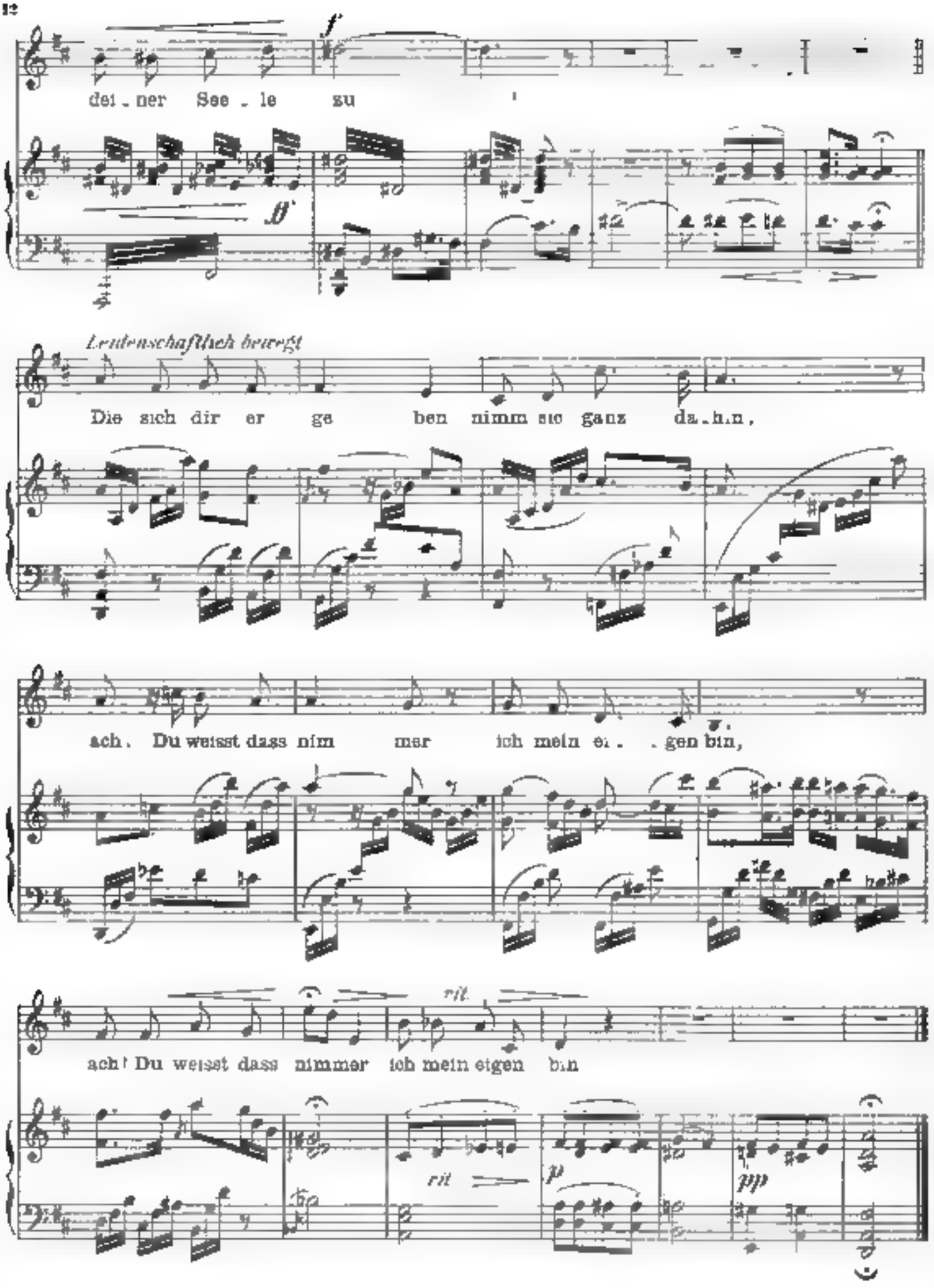

p
tr
p
cresc.
f
p
tr
p
cresc
f harp.
p
fr
p
cs

Meiner lieben Tochter Elise.

Nun die Schatten dunkeln.

H Thuroau.

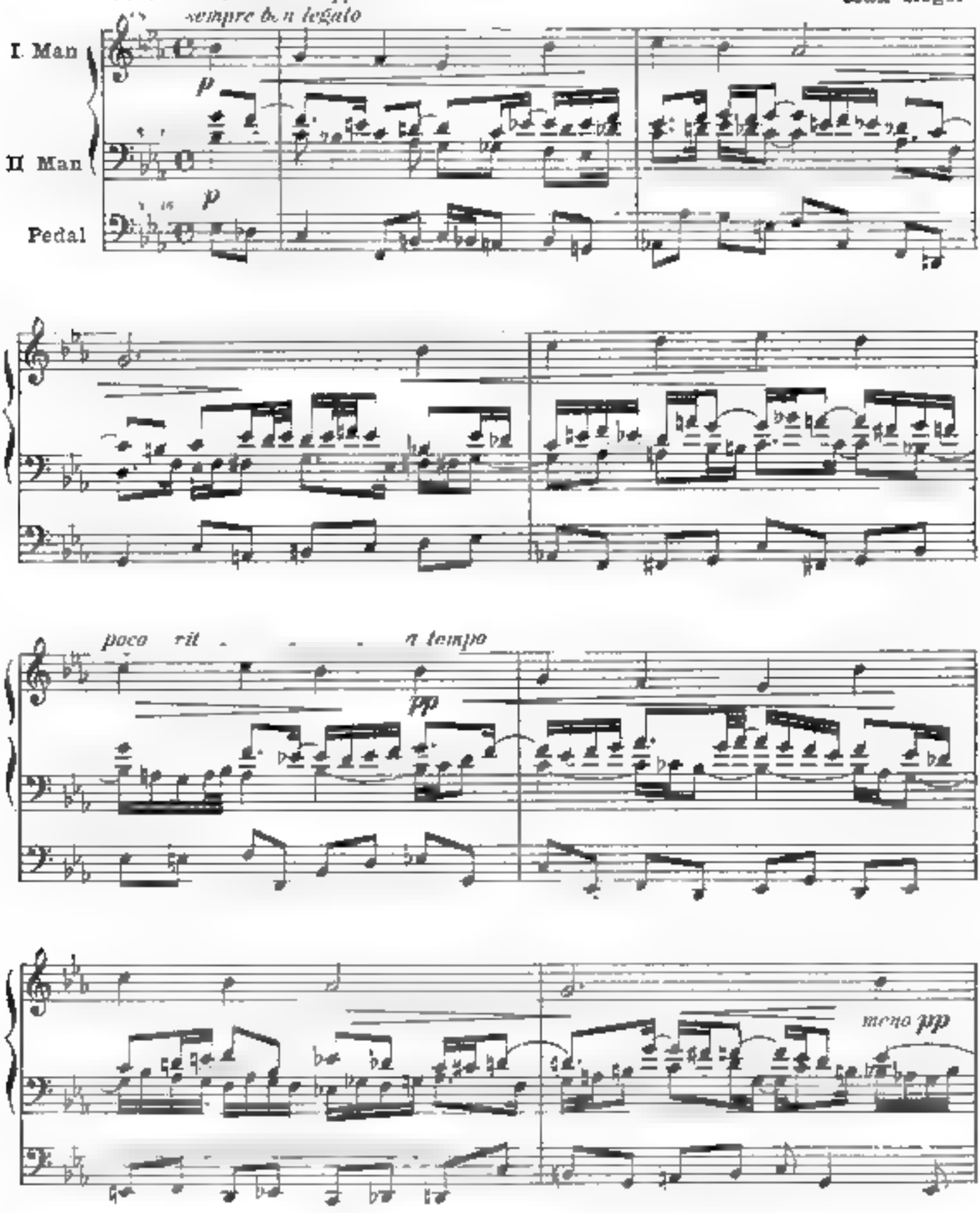


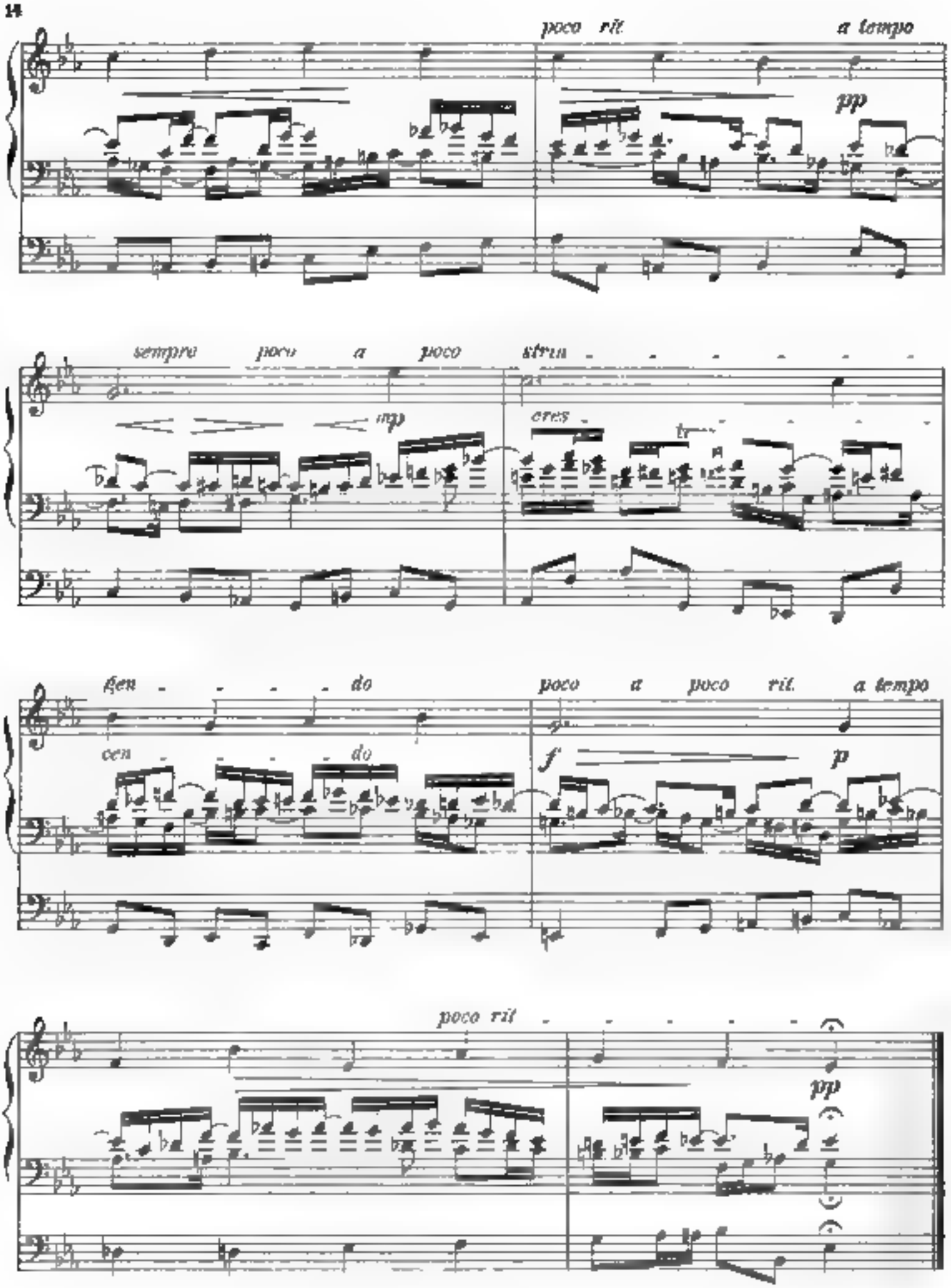

dei - ner See - le zu
Leidenschaftlich bewegt
Die sich dir er ge ben nimm sie ganz da - hin,
ach, Du weisst dass nim mer ich mein ei - gen bin,
rit.
ach! Du weisst dass nimmer ich mein eigen bin
rit
p
pp

Vorspiel für Orgel

über: „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende!"

Sostenuto (*nicht schleppend*). Max Reger

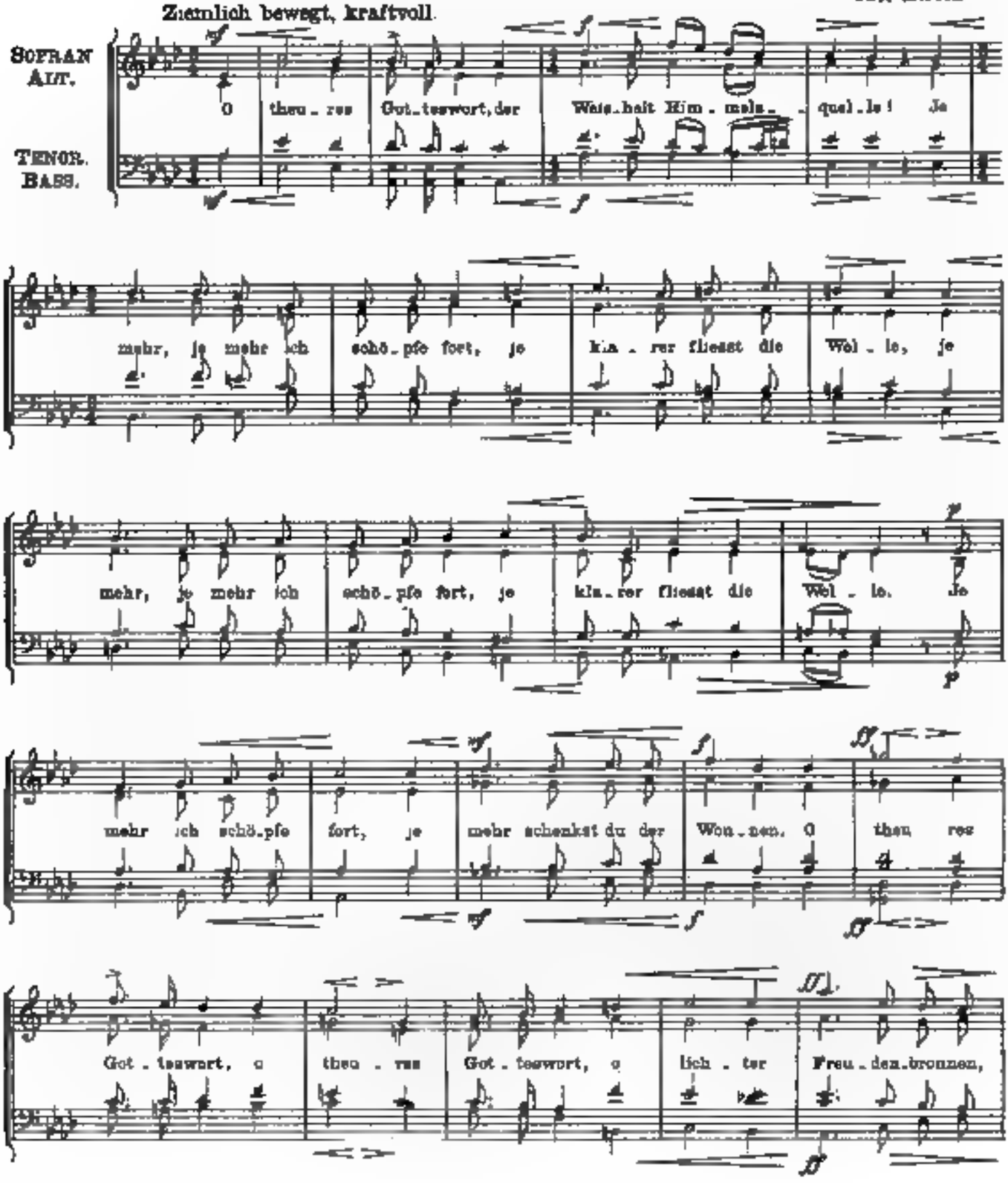


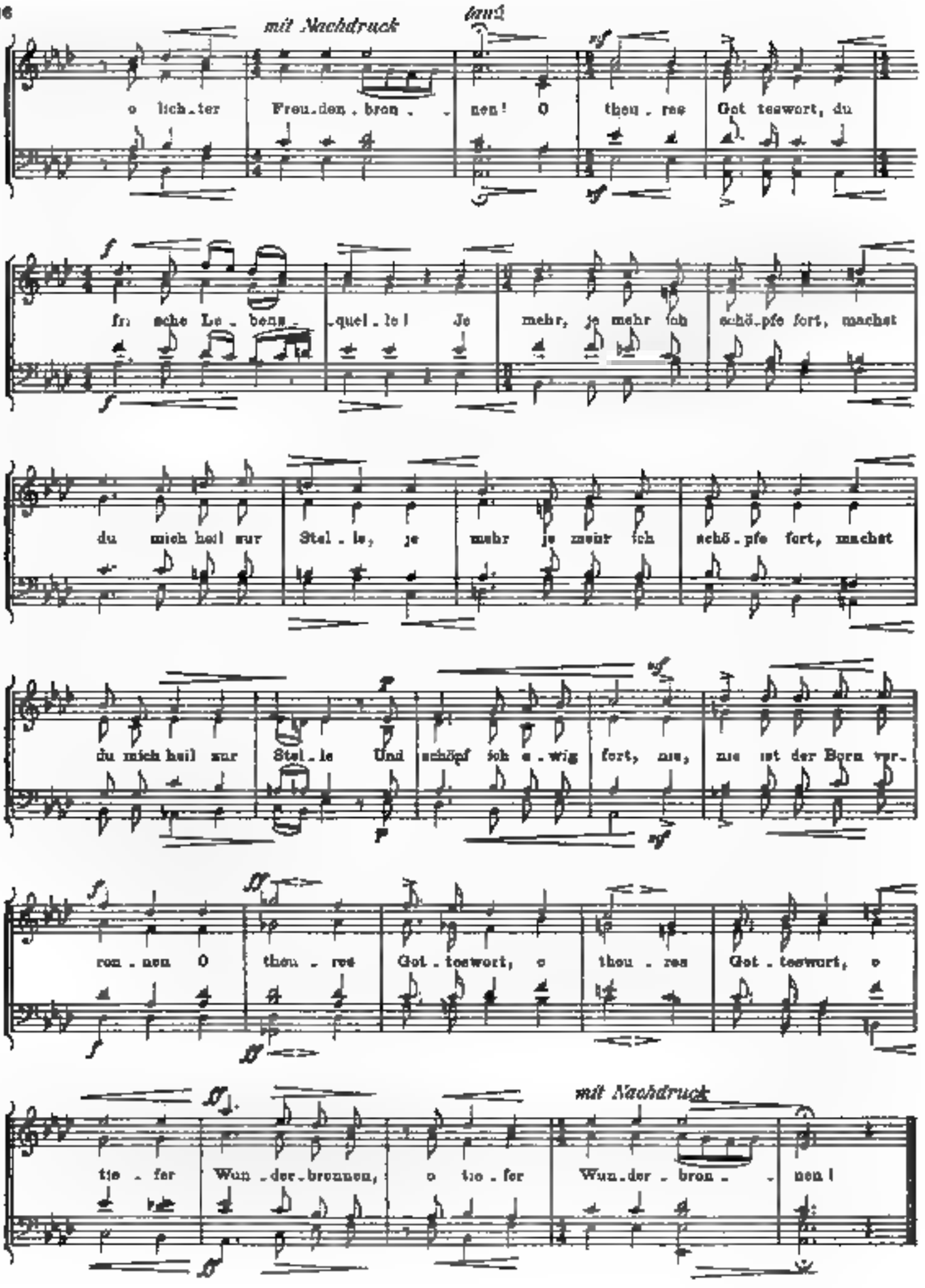

poco rit.
a tempo
pp
sempre poco a poco stru
mp
cres
fen do
cen do
poco a poco rit.
a tempo
f
p
poco rit
pp

O theures Gotteswort.

Carl Hirsch

Ziemlich bewegt, kraftvoll.



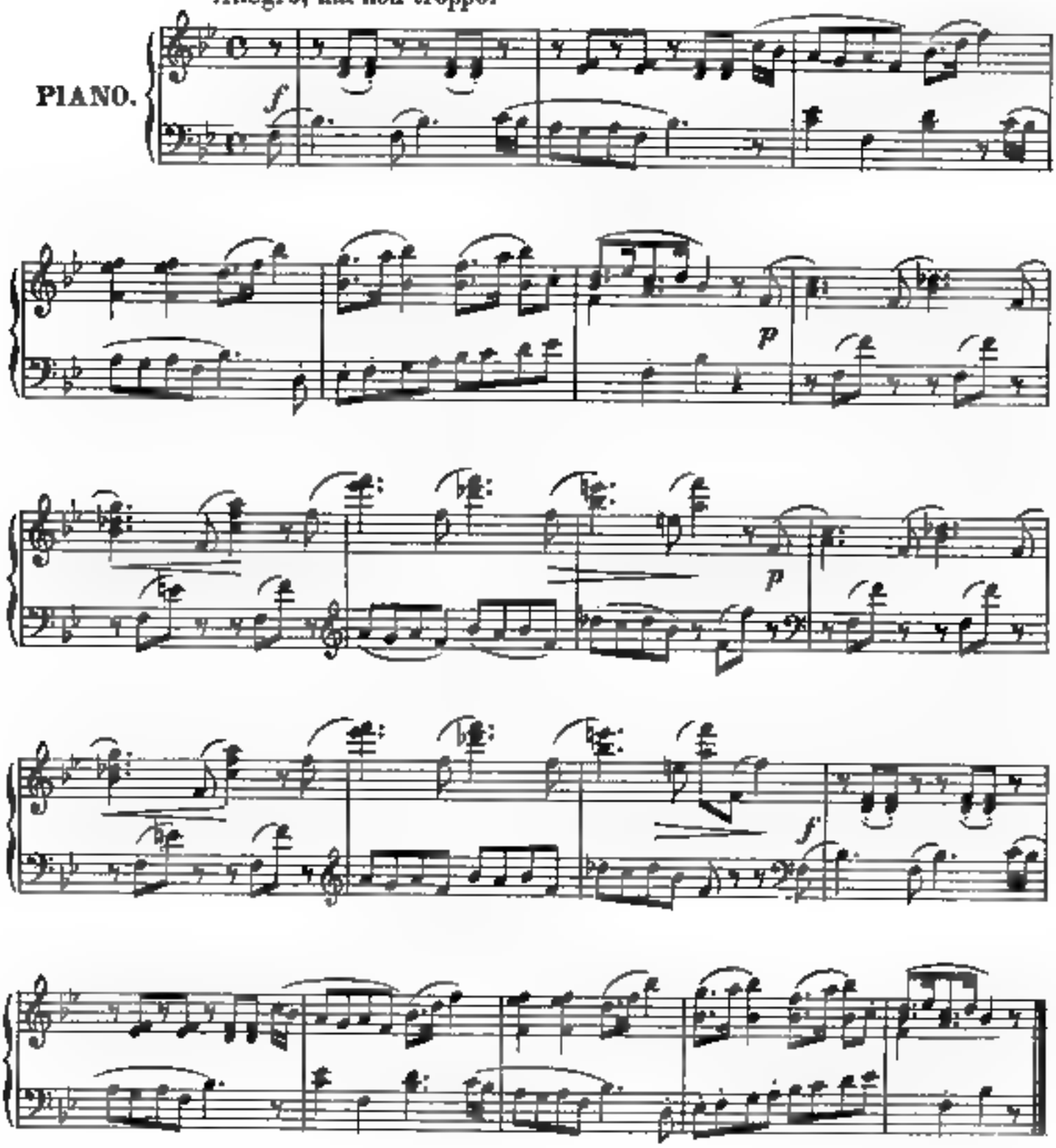

mit Nachdruck
o lich-ter Freu-den-bron- -nen! O thou-res Got-teswort, du
fri-sche Le-bens- -quel-le! Je mehr, je mehr ich schö-pfe fort, machst
du mich heil-sur Stel-le, je mehr je mehr ich schö-pfe fort, machst
du mich heil sur Stel-le Und schöpf ich e-wig fort, nie, nie ist der Born ver-
ron-nen O thou-res Got-teswort, o thou-res Got-teswort, o
tie-fer Wun-der-brunnen, o tie-fer Wun-der-bron- -nen!
mit Nachdruck

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigenthum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Nur Muth!

Allegro, ma non troppo.

Paul Hoppe,

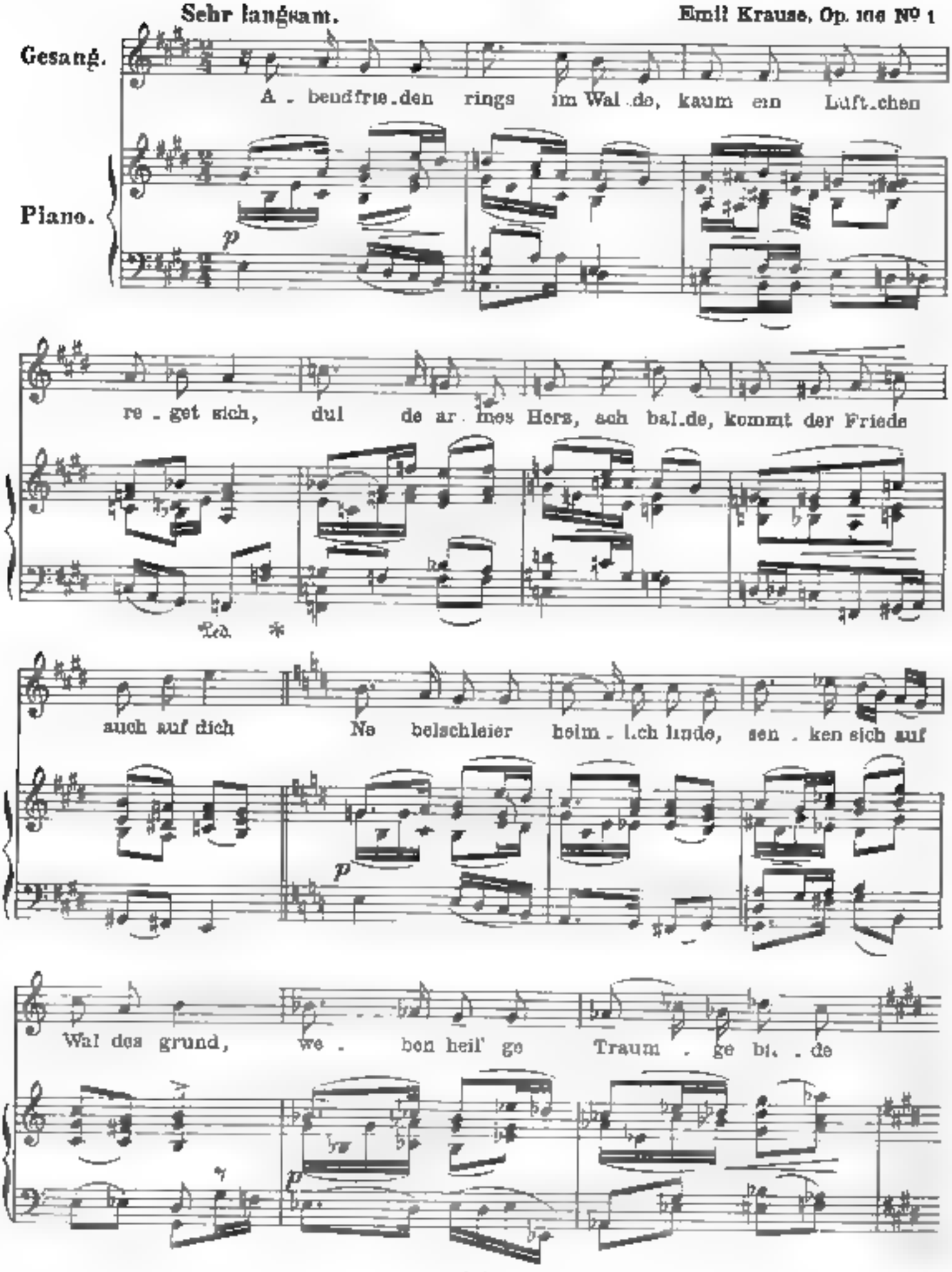


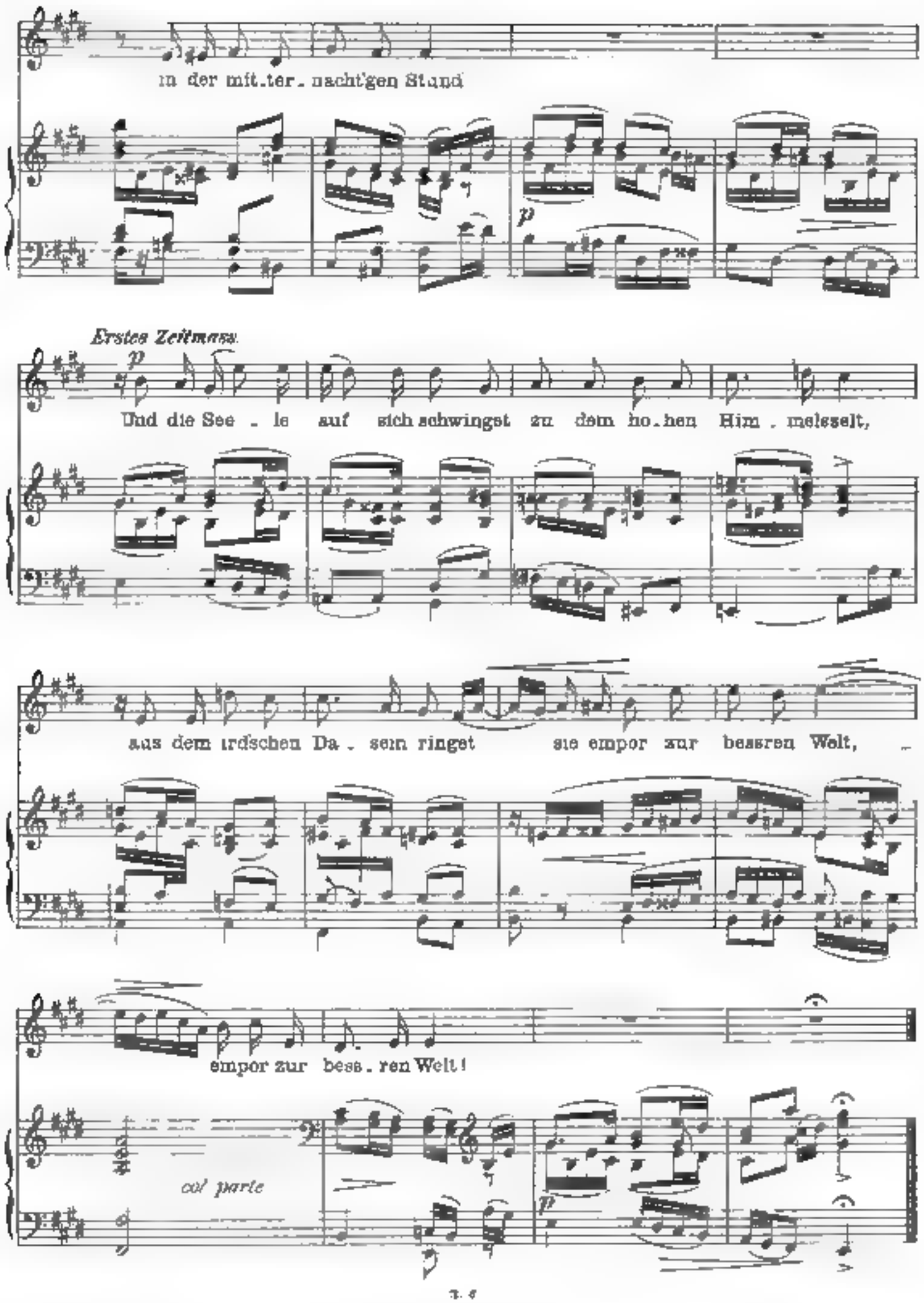
Fräulein Ida Weber gewidmet

Traum im Walde.

Sehr langsam.

Emil Krause, Op. 108 No 1

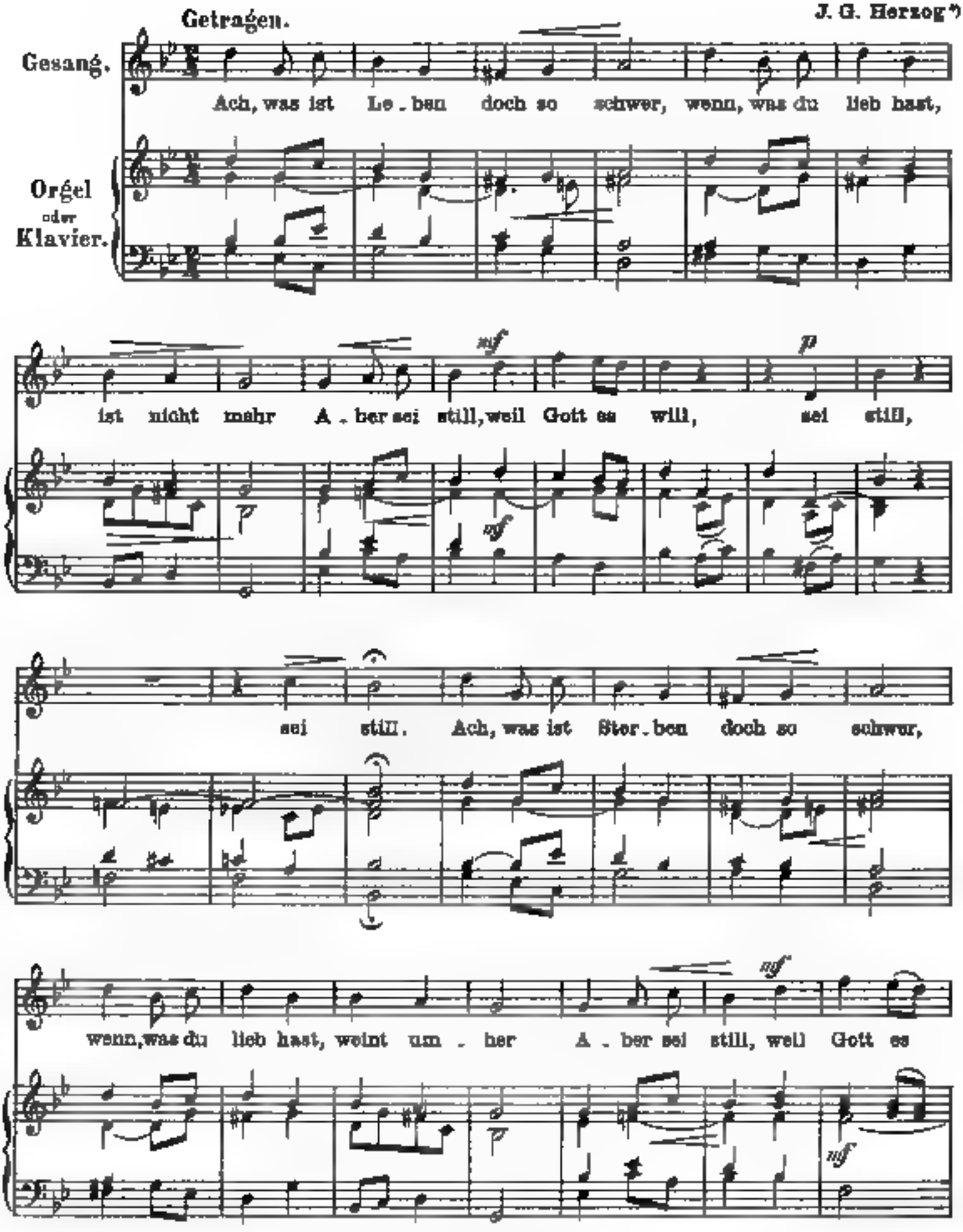



in der mit.ter. nacht'gen Stund
Erstes Zeitmass.
Und die See . le auf sich schwinget zu dem ho.hen Him . melszelt,
aus dem irdschen Da . sein ringet sie empor zur bessren Welt,
empor zur bess. ren Welt!
col parte

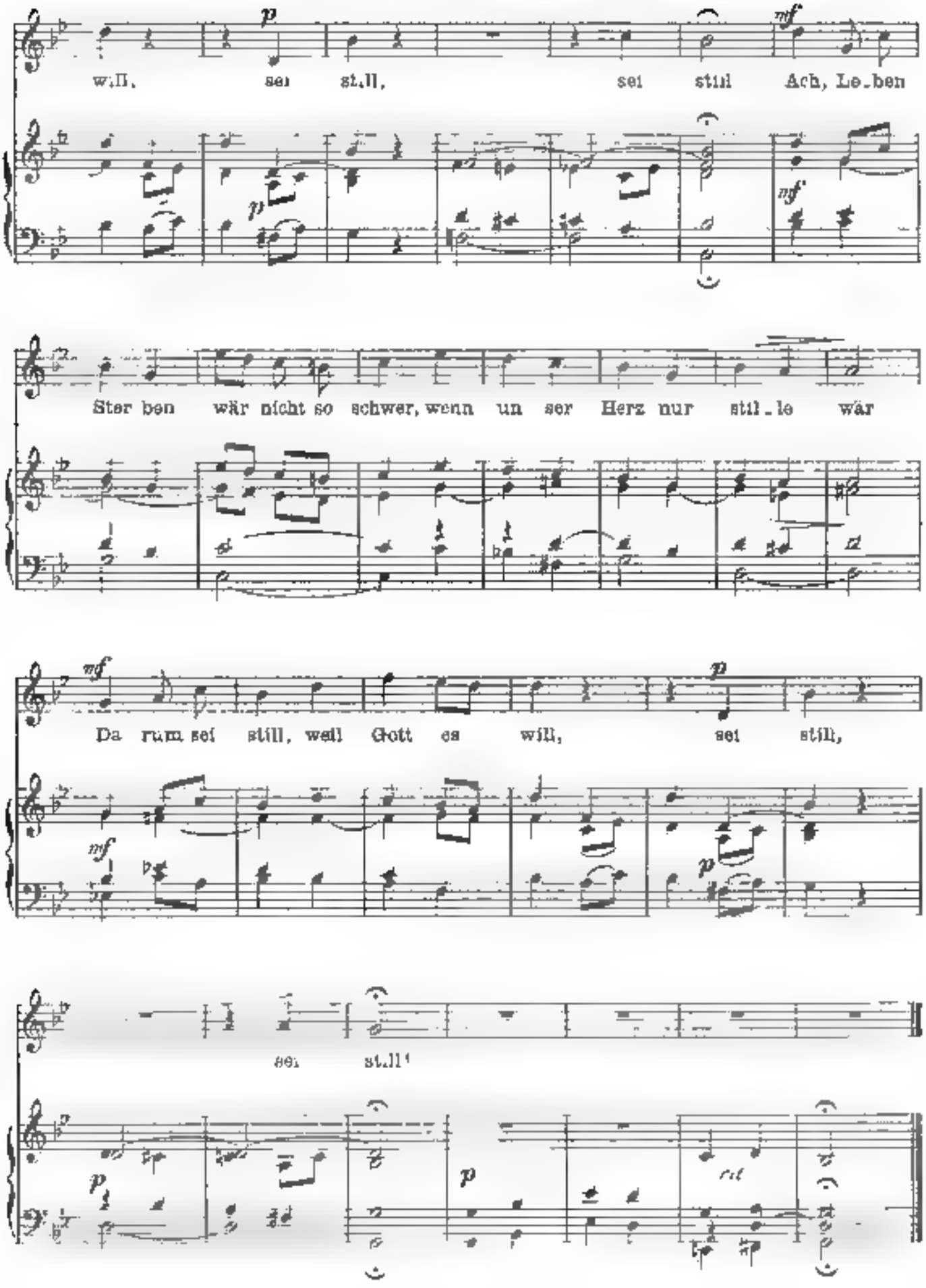
Ach, was ist Leben doch so schwer.

Getragen.

J. G. Herzog*)



*) Aus „Geistliches und Weltliches" von J. G. Herzog. Erlangen.

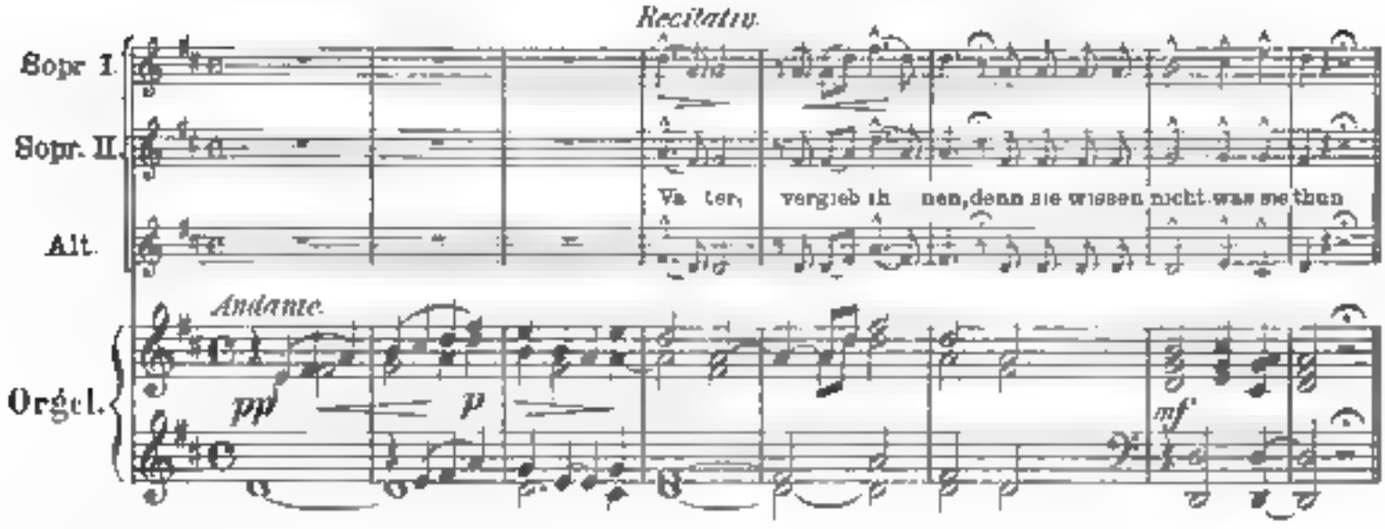

will, sei still, sei still Ach, Le_ben
Ster ben wär nicht so schwer, wenn un ser Herz nur stil_le wär
Da rum sei still, weil Gott es will, sei still,
sei still!
rit.

Die sieben Worte am Kreuze.

comp. v. Max Winkler.

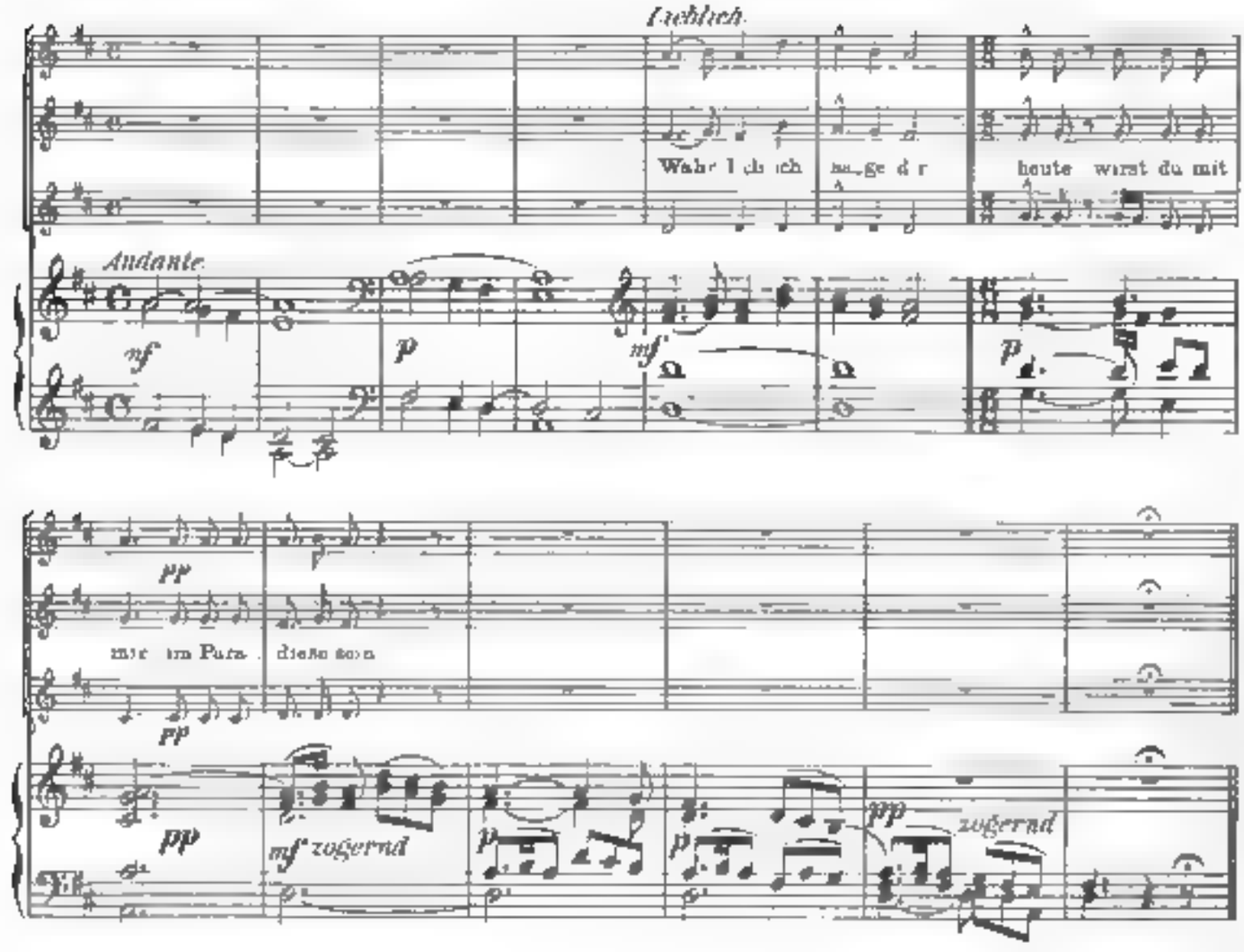
Schriftwort: Luc. 23, 33-34.

1. Vater, vergieb ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun.



Schriftwort: Luc. 23, 39-43.

2. Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradiese sein.

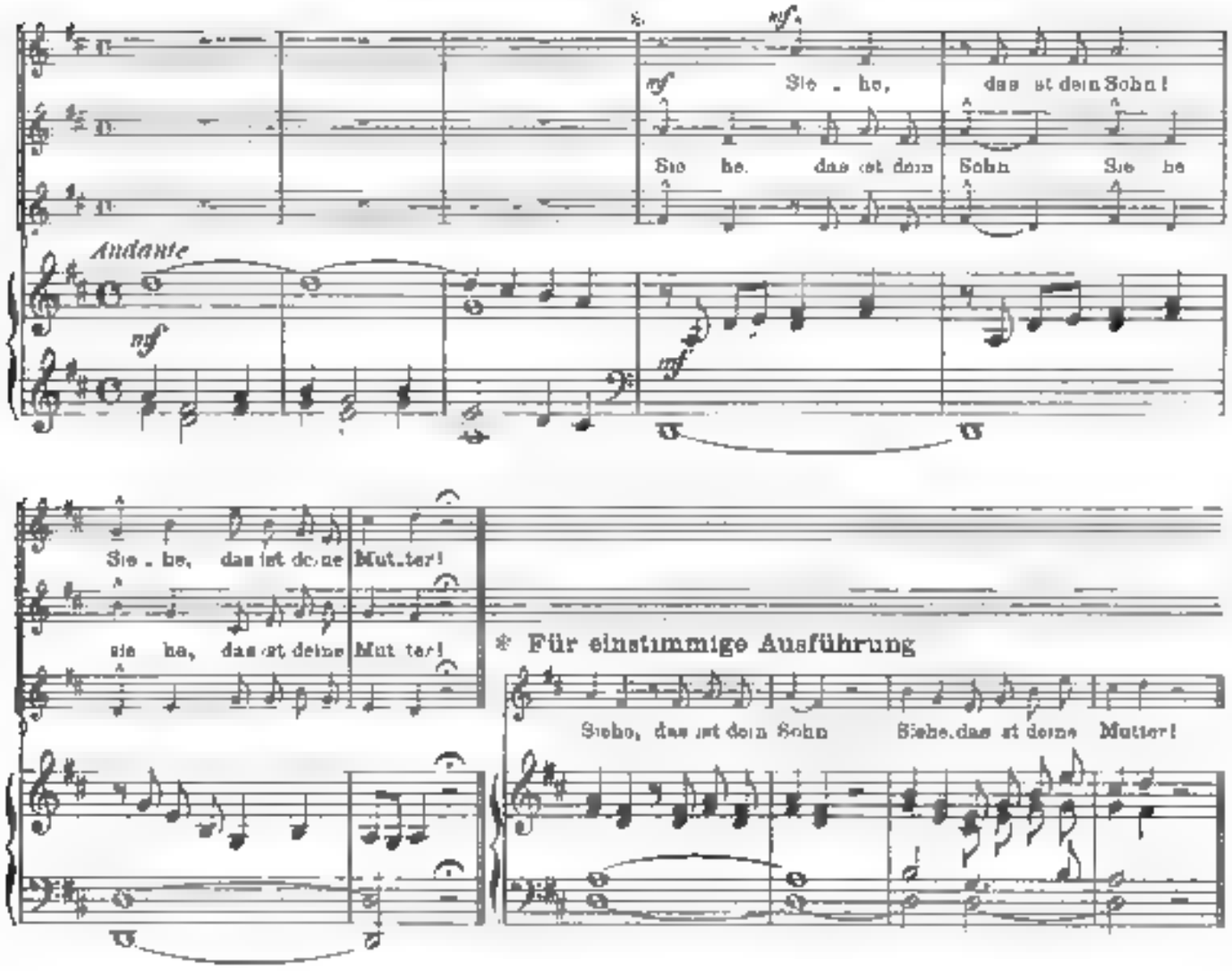


Schriftwort: Joh. 19, 25-27.

3. Siehe, das ist dein Sohn!

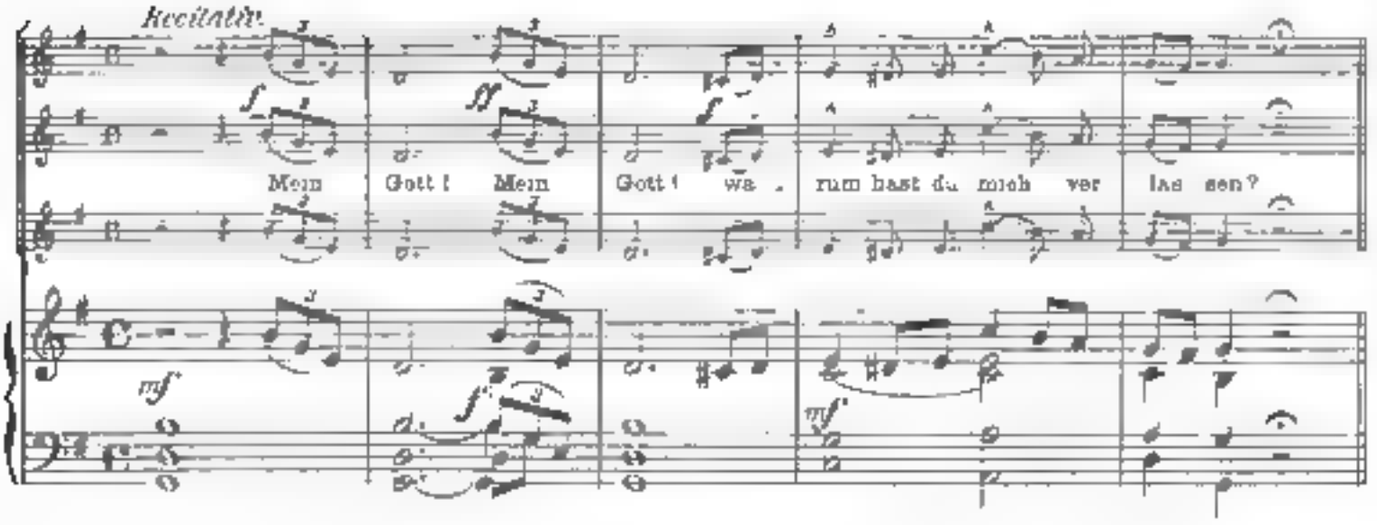
Darnach spricht er zu dem Jünger:

Siehe, das ist deine Mutter!



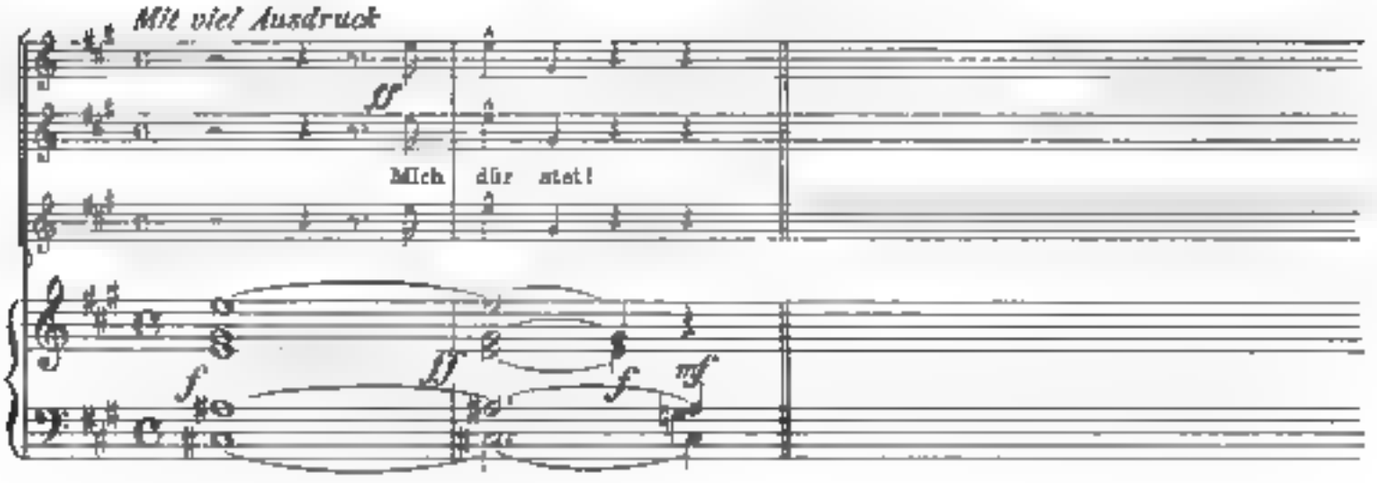
Schriftwort: Math. 27, 45-46.

4. Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?



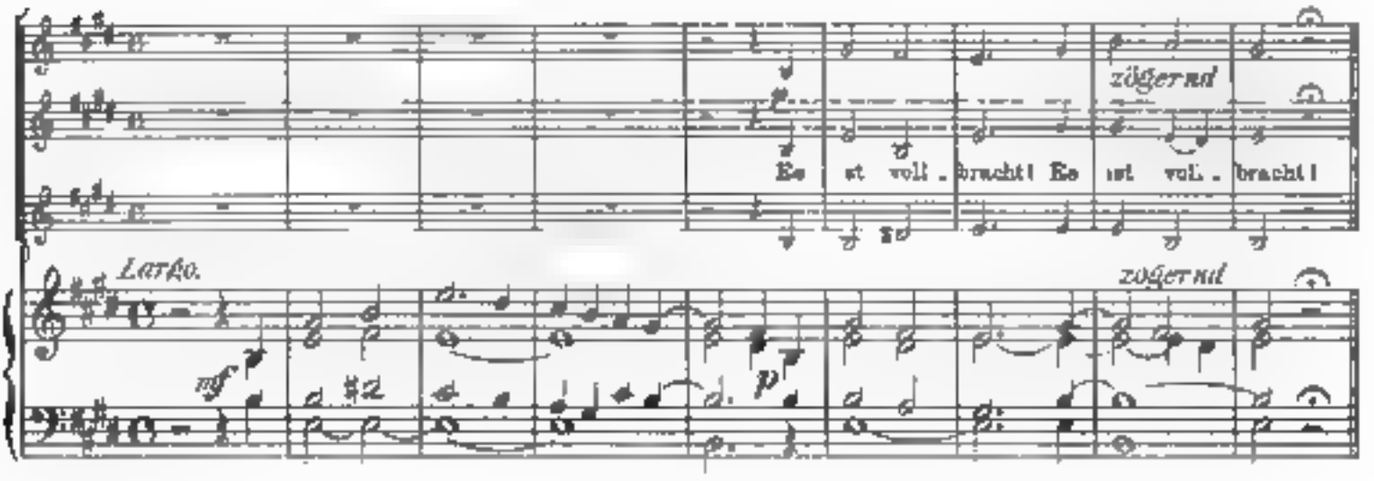
Schriftwort: Joh. 19, 28.

5. Mich dürstet.



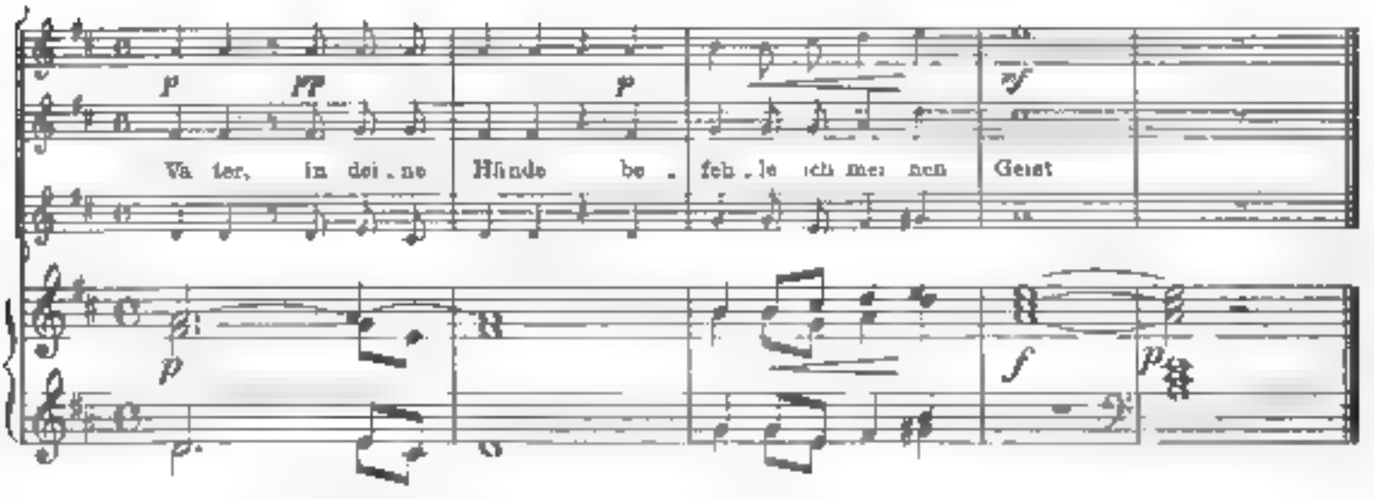
Schriftwort: Joh. 19, 28. 30.

6. Es ist vollbracht.



Schriftwort: Luc. 23, 45. 46.

7. Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände.



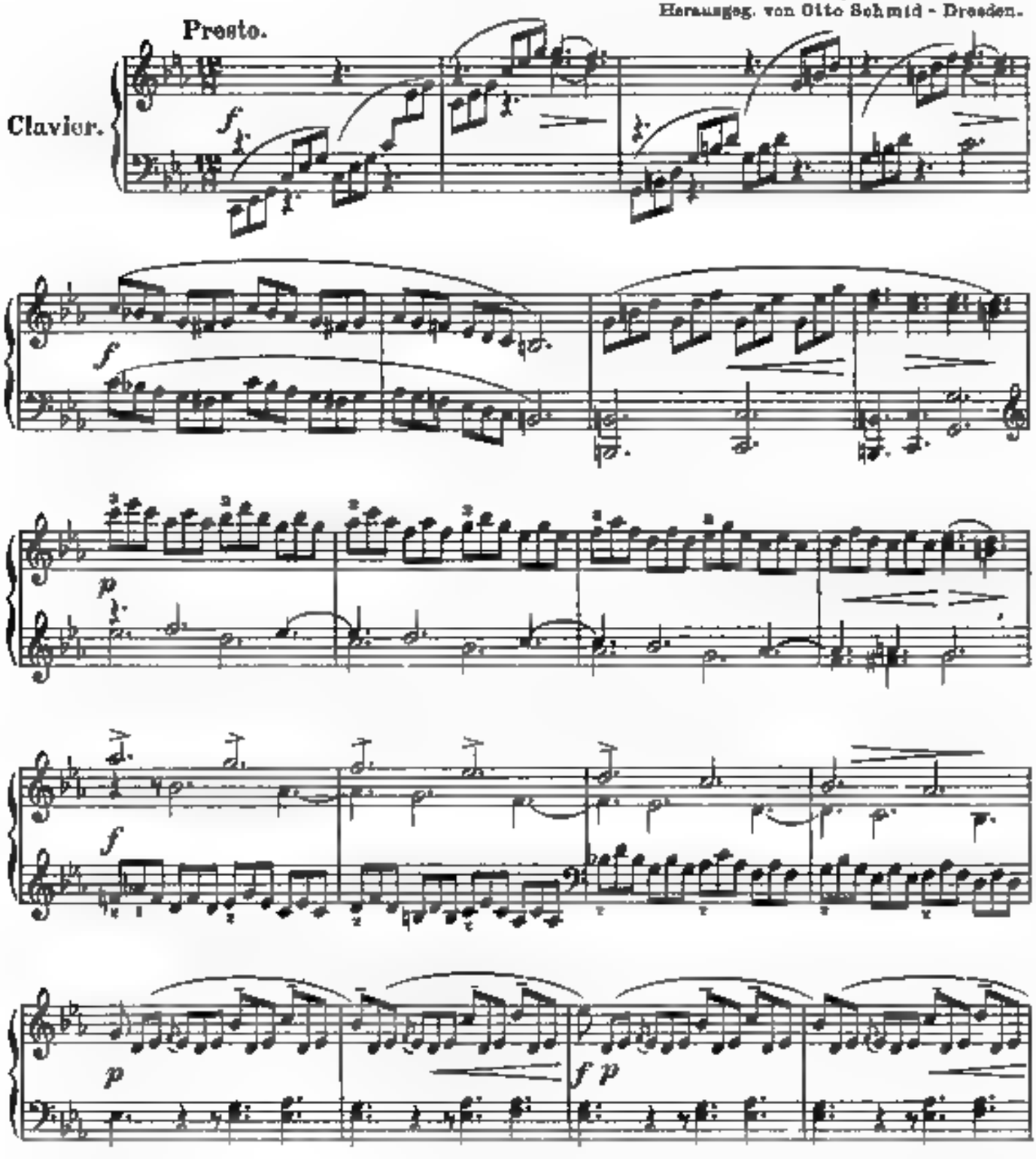
Und er neigte das Haupt und verschied — Stilles Gebet.

(Der Schluss der Passionsfeier richtet sich nach dem im Gebrauche befindlichen (kurgischen Formular.)

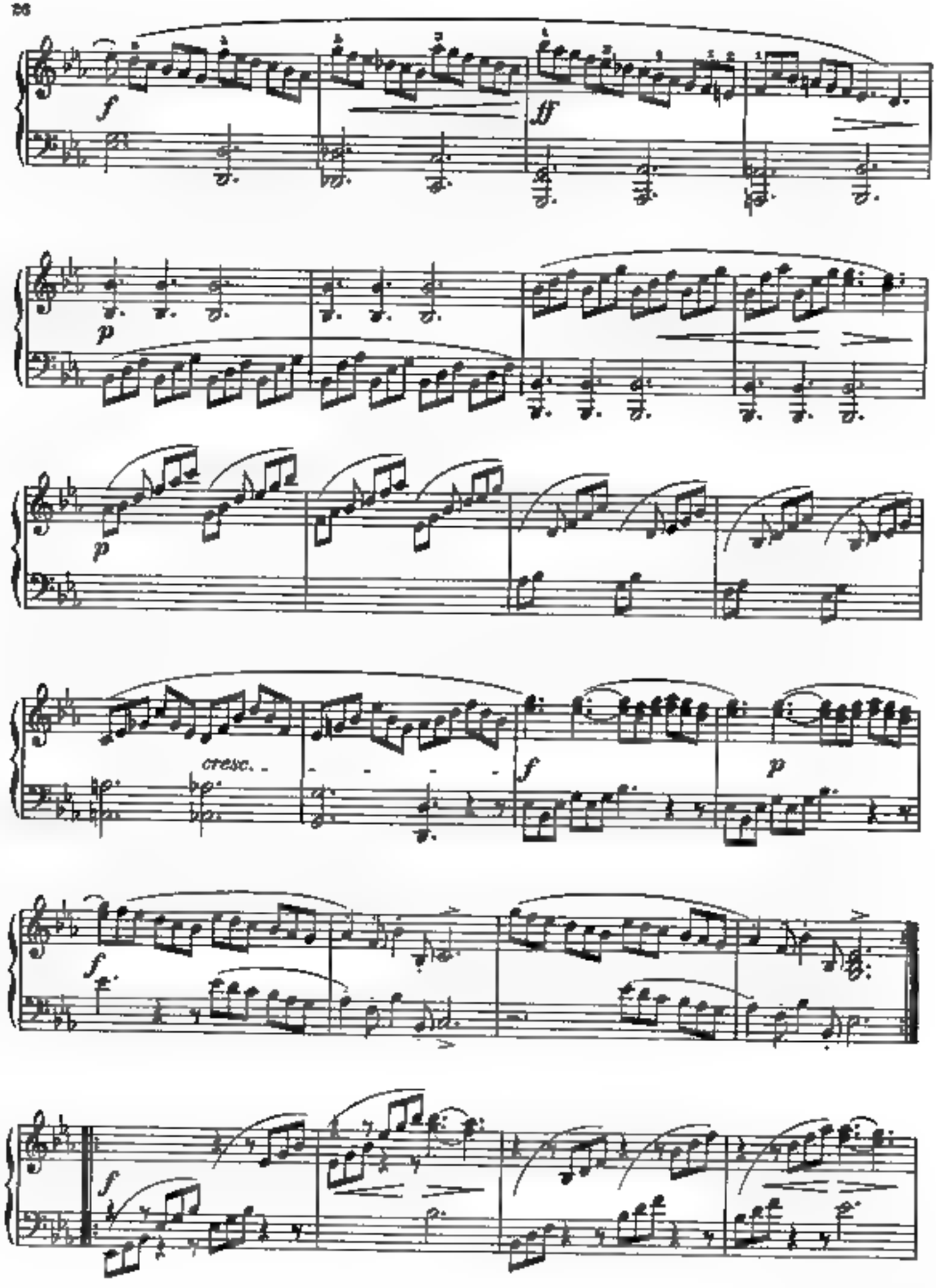
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

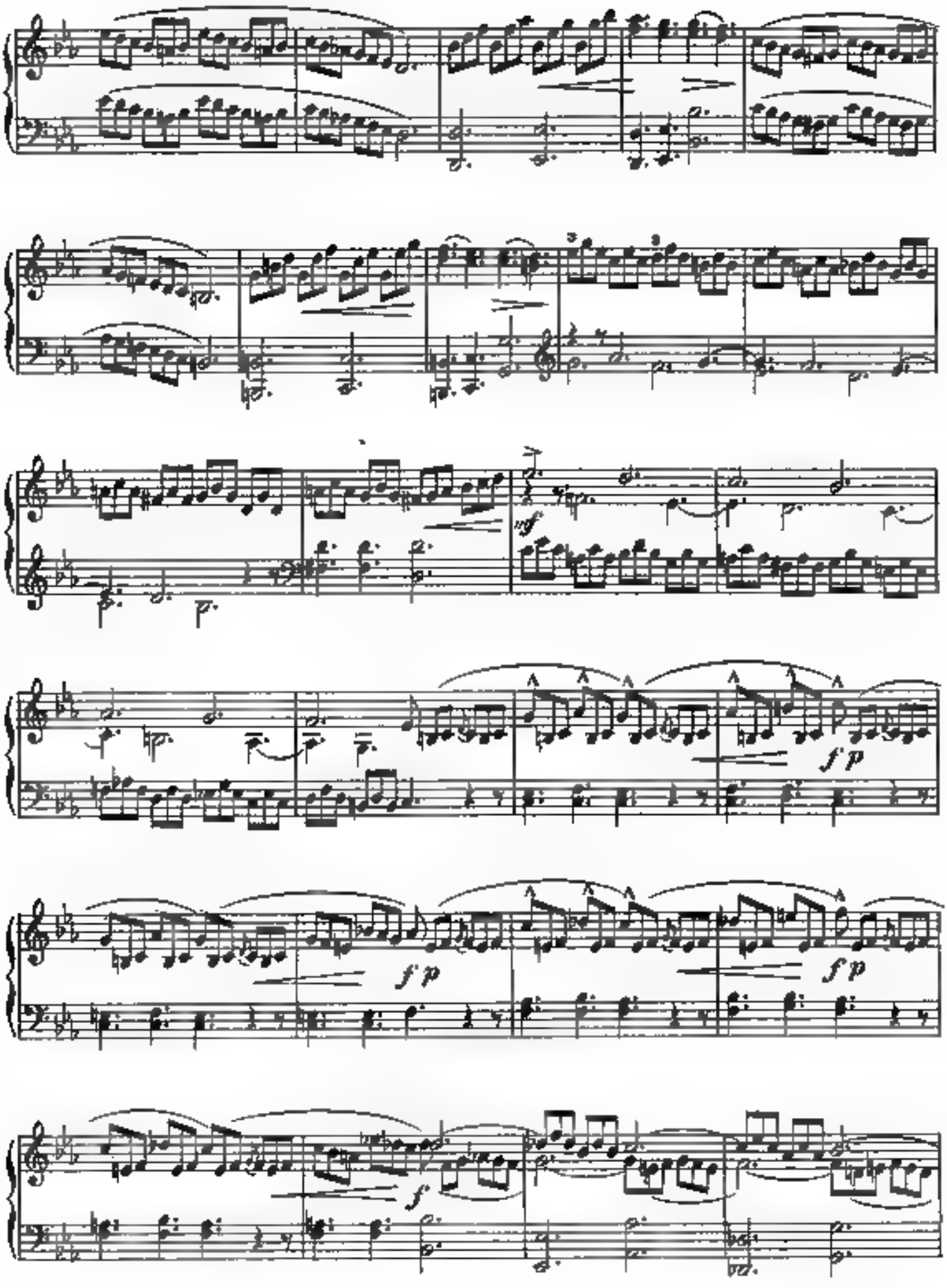
Schlusssatz
einer Klavier-Sonate in C-moll.

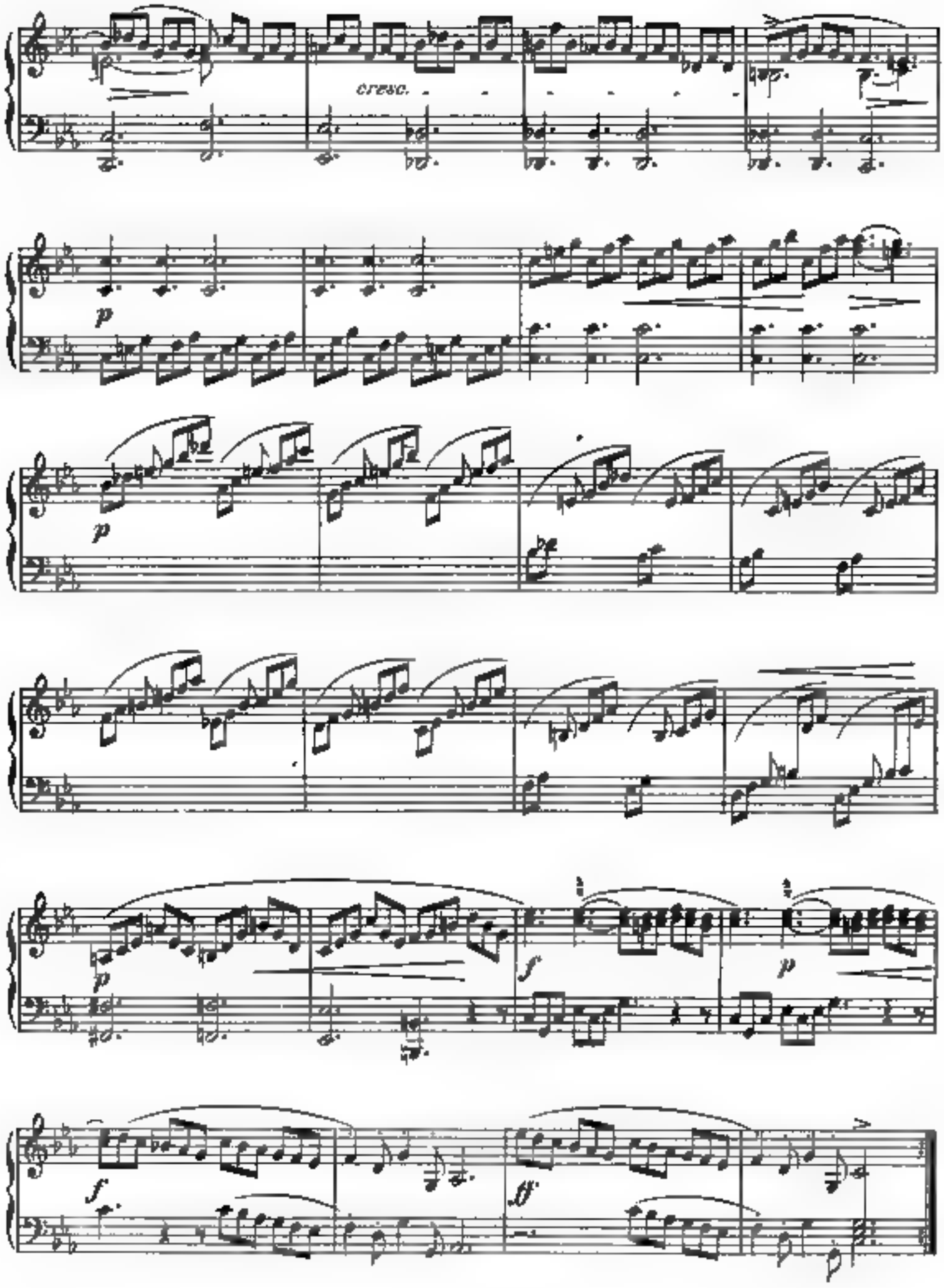
Christlieb Siegismud Binder.*)
Herausgeg. von Otto Schmid - Dresden.



*) Schüler Hebenstreits u. als Hoforganist an der Kath. Hofkirche zu Dresden, 68 Jahre alt, gest. am 1. Januar 1749
u. s.


f
ff
p
p
cresc.
f
p
f
f


mf
f p
f p
f p
f


cresc.
p
p
p
f
p
f
ff

Dein Auge.

(Jos. Huggenberger.)

Ignaz Brüll, Op. 88 No 1.

Moderato.

Gesang.

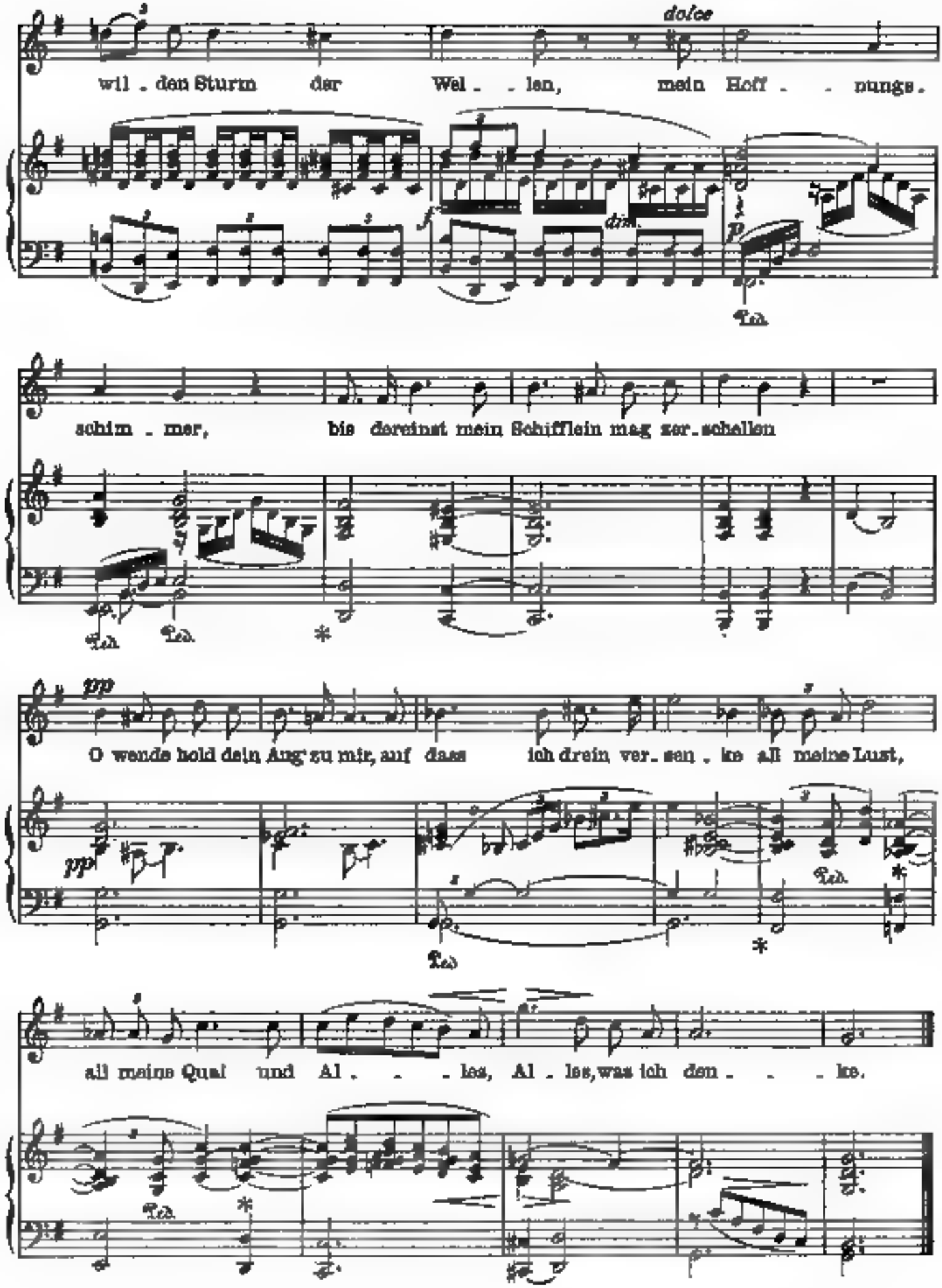
Piano.

O wende hold dein Aug' zu mir, auf dass ich drein ver-sen-ke

all meine Lust, all meine Qual und Al-les, was ich den-ke, dein

Aug', das meine Leuch-te ist im wilden Sturm der Wel-len, dein

Aug', das mei-ne Leuch-te ist im

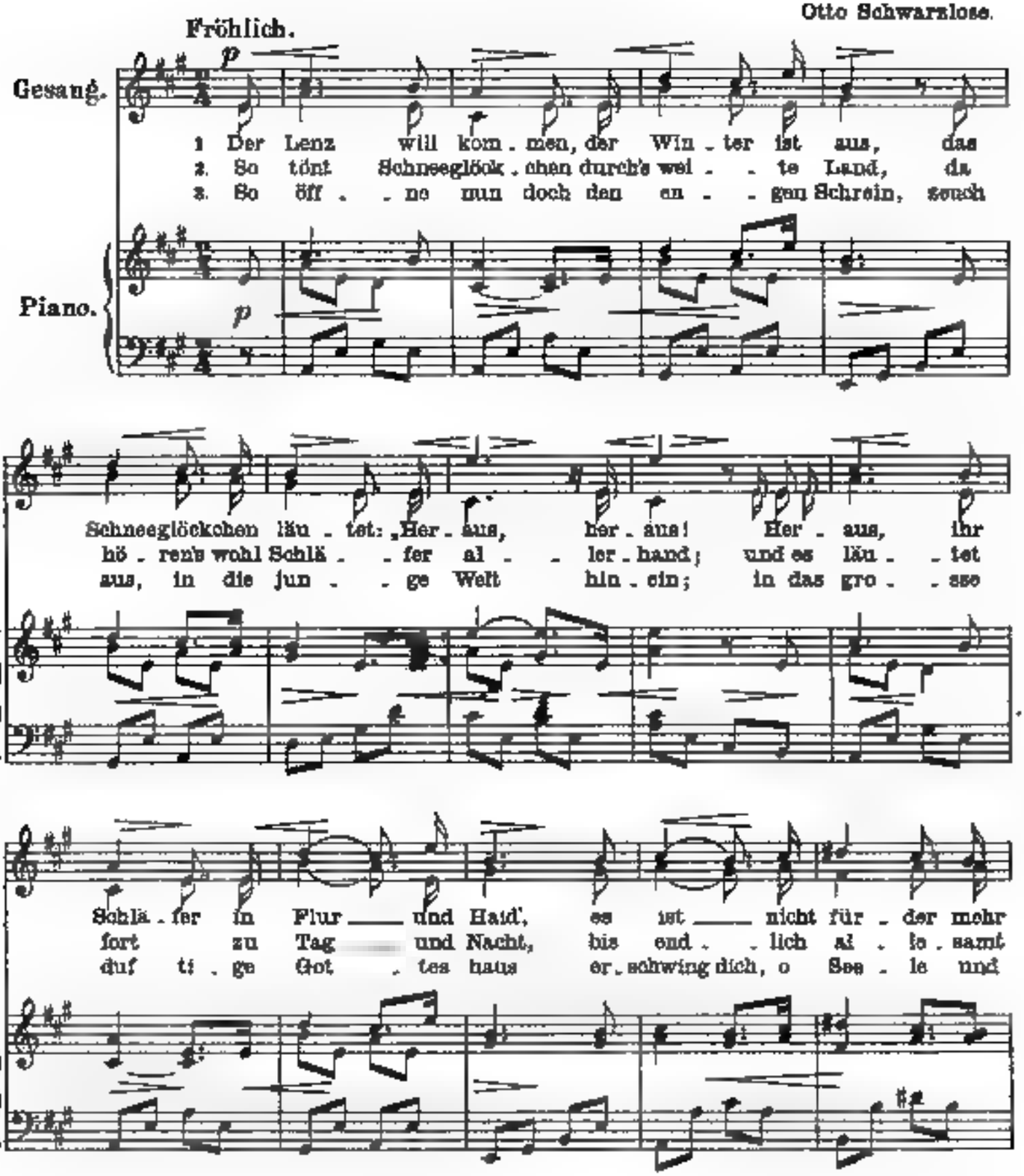

dolce
wil . den Sturm der Wel . . len, mein Hoff . . nungs.
dim.
schim . mer, bis dereinst mein Schifflein mag zer . schellen
pp
O wende hold dein Aug' zu mir, auf dass ich drein ver . sen . ke all meine Lust,
all meine Qual und Al . . . les, Al . les, was ich den . . . ke.

Kinderlied.

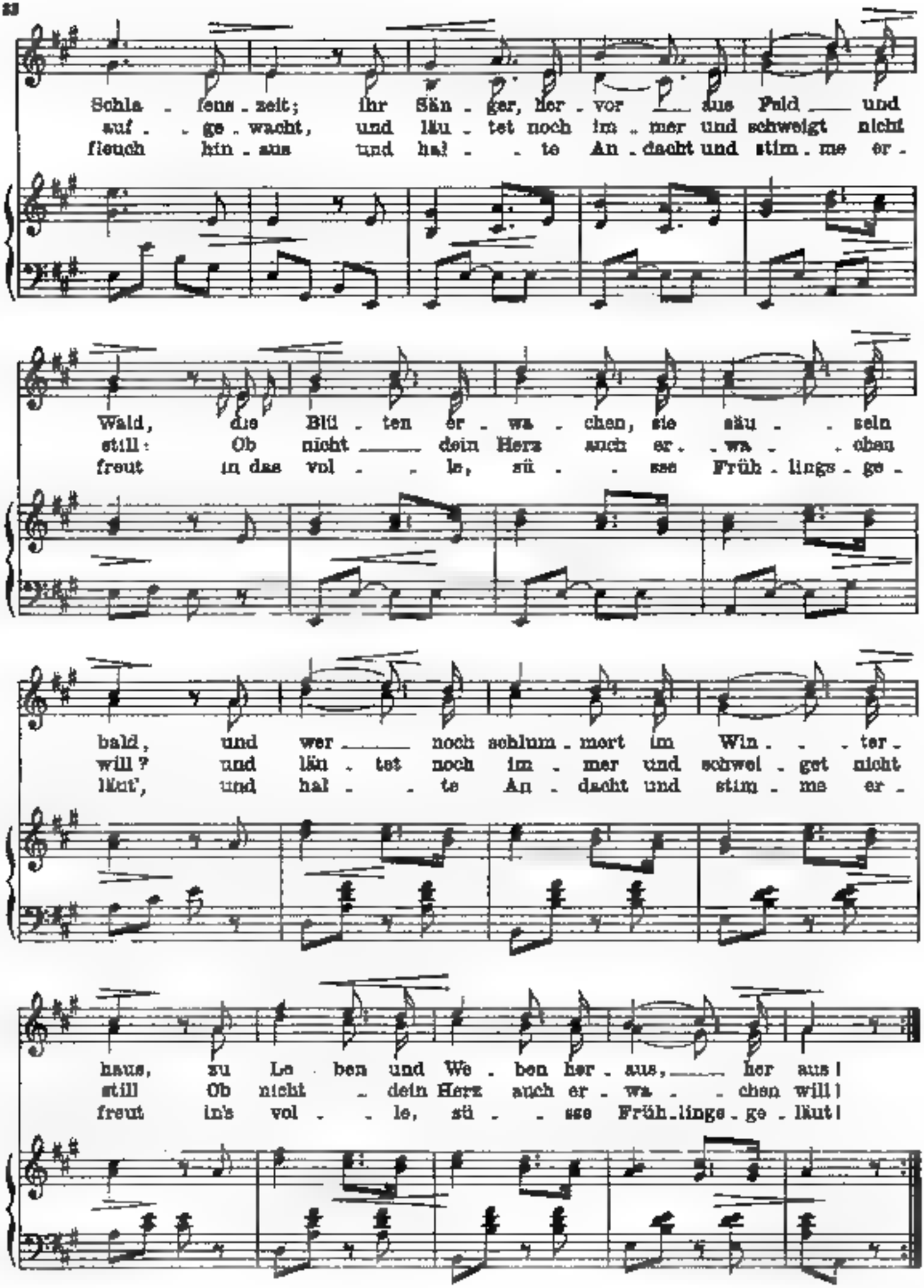
Schneeglöckchen.*)

(O Schneeglöckchen.)

Otto Schwarzlose.



*) Das Lied kann auch einstimmig gesungen werden.

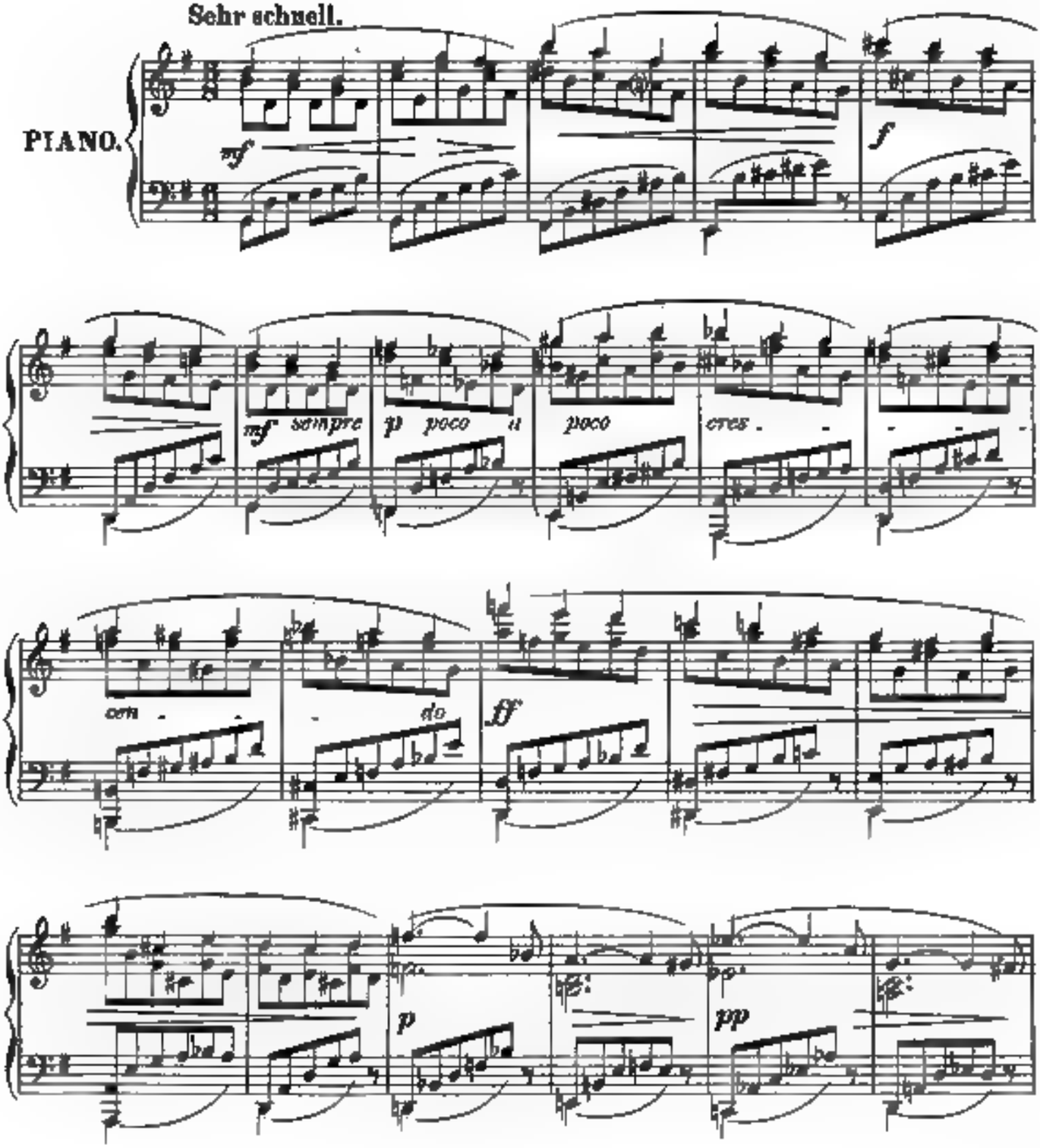

Schla - fens - zeit; ihr Sän - ger, her - vor aus Feld und
auf - ge - wacht, und läu - tet noch im - mer und schweigt nicht
fleuch hin - aus und hal - te An - dacht und stim - me er -
Wald, die Blü - ten er - wa - chen, sie säu - seln
still: Ob nicht dein Herz auch er - wa - chen
freut in das vol - le, sü - sse Früh - lings - ge -
bald, und wer noch schlum - mert im Win - ter -
will? und läu - tet noch im - mer und schwei - get nicht
läut', und hal - te An - dacht und stim - me er -
haus, zu Le - ben und We - ben her - aus, her aus!
still Ob nicht dein Herz auch er - wa - chen will!
freut in's vol - le, sü - sse Früh - lings - ge - läut!

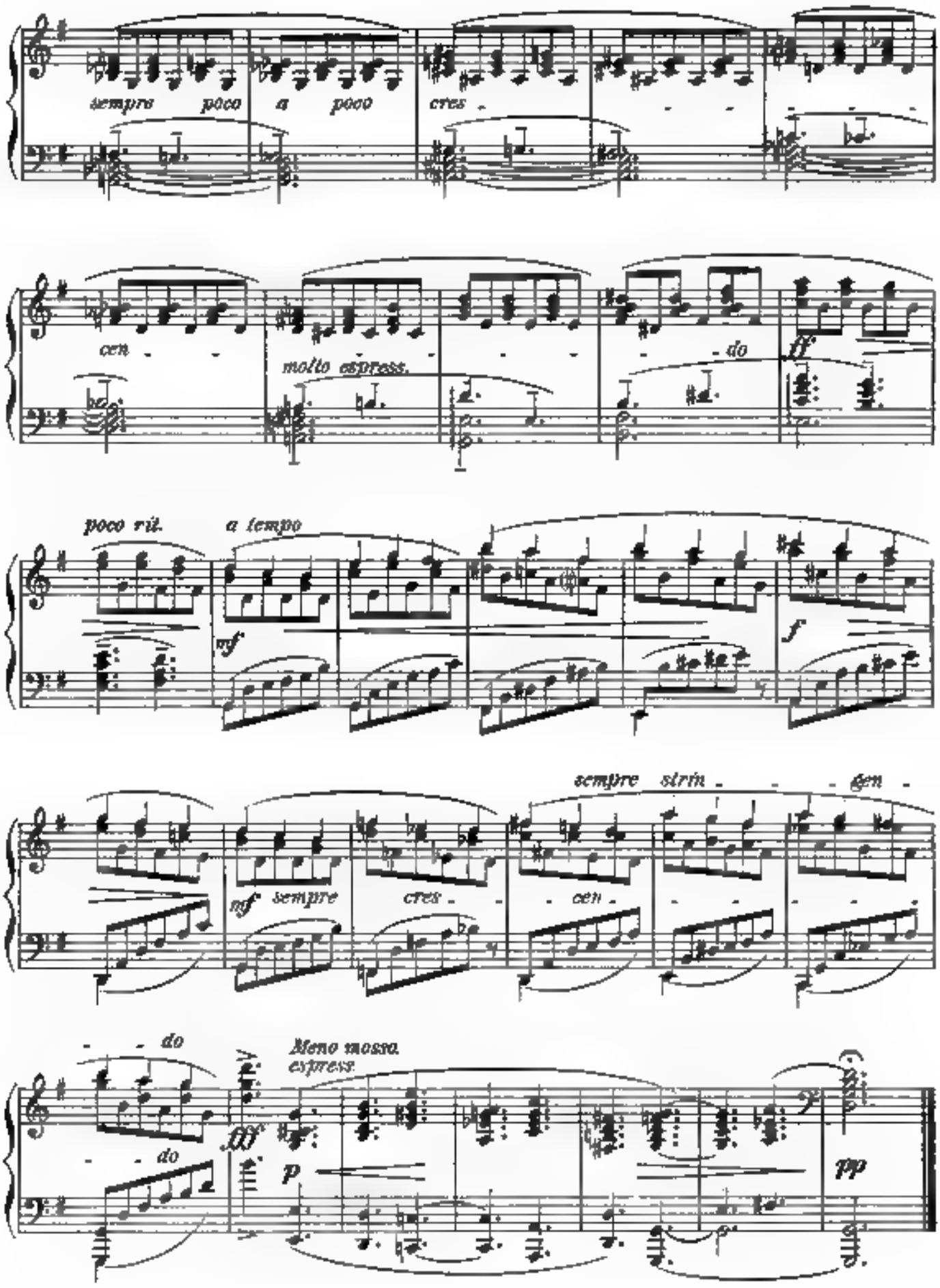
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Impromptu.

Max Reger

Sehr schnell.



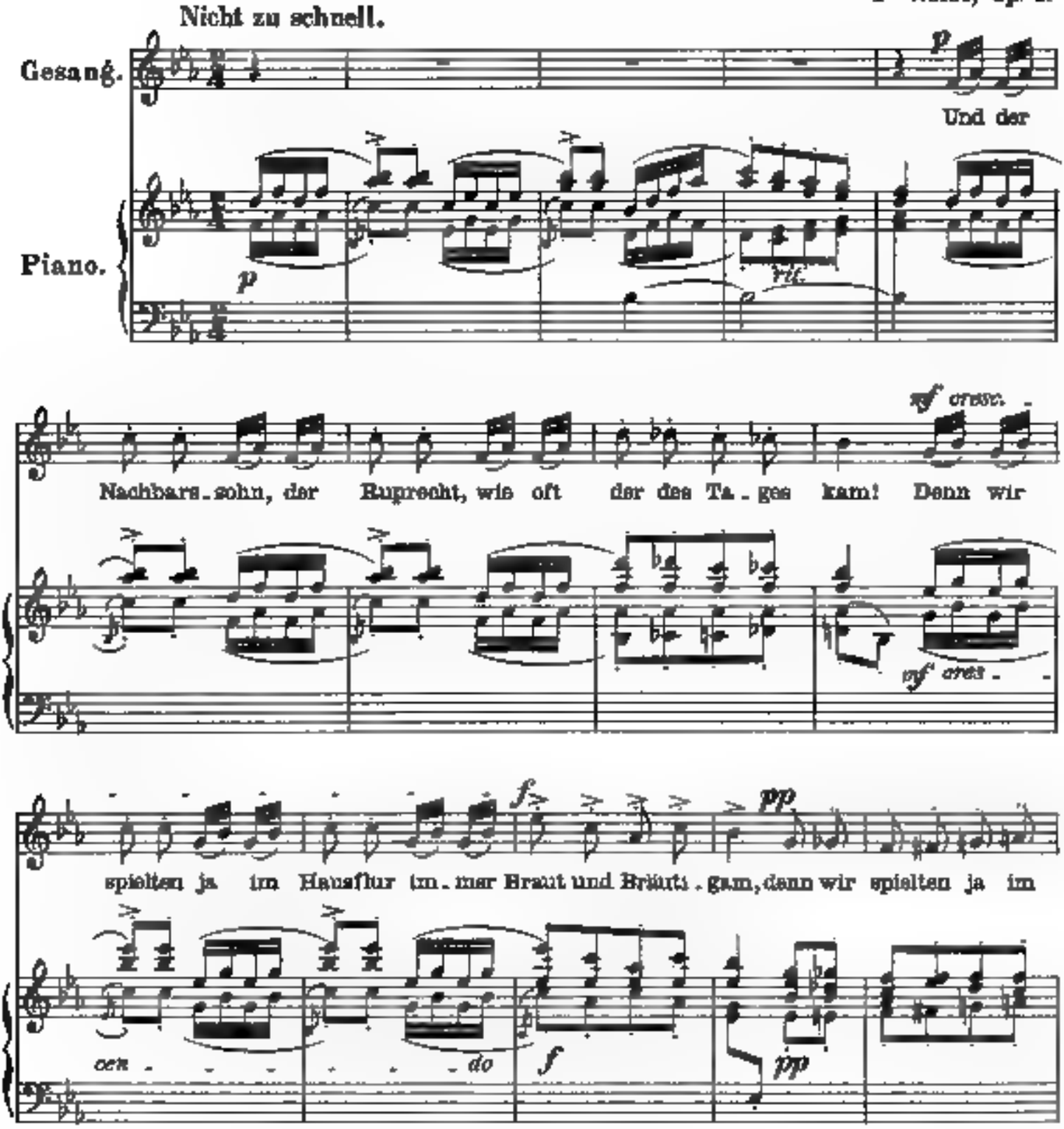

sempre poco a poco cres -
cen - molto espress. - do
ff
poco rit. a tempo
mf
f
sempre strin - - gen -
mf sempre cres - - cen -
- do
- do
ff
Meno mosso. espress.
p
pp

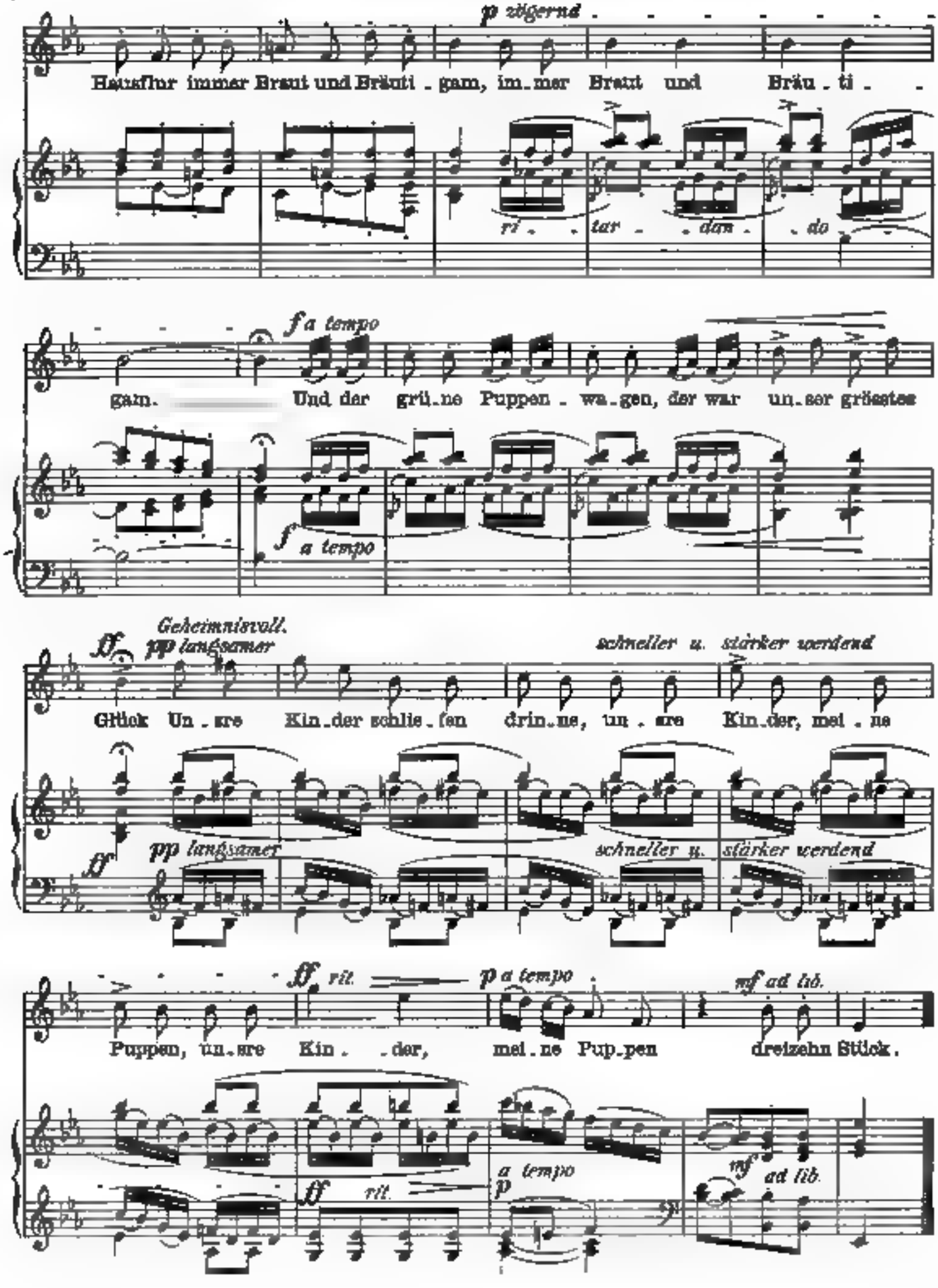
Kindergeschichte.

(Ludwig Jacobowski.)

F Weist, Op. 9.

Nicht zu schnell.




p zögernd
Hausflur immer Braut und Bräuti - gam, im - mer Braut und Bräu - ti -
ri - tar - dan - do
f a tempo
gam. Und der grü - ne Puppen - wa - gen, der war un - ser grösstes
f a tempo
Geheimnisvoll.
ff pp langsamer
schneller u. stärker werdend
Glück Un - sre Kin - der schlie - fen drin - ne, un - sre Kin - der, mei - ne
ff pp langsamer
schneller u. stärker werdend
ff rit.
p a tempo
mf ad lib.
Puppen, un - sre Kin - der, mei - ne Pup - pen dreizehn Stück.
ff rit.
a tempo
p
mf ad lib.

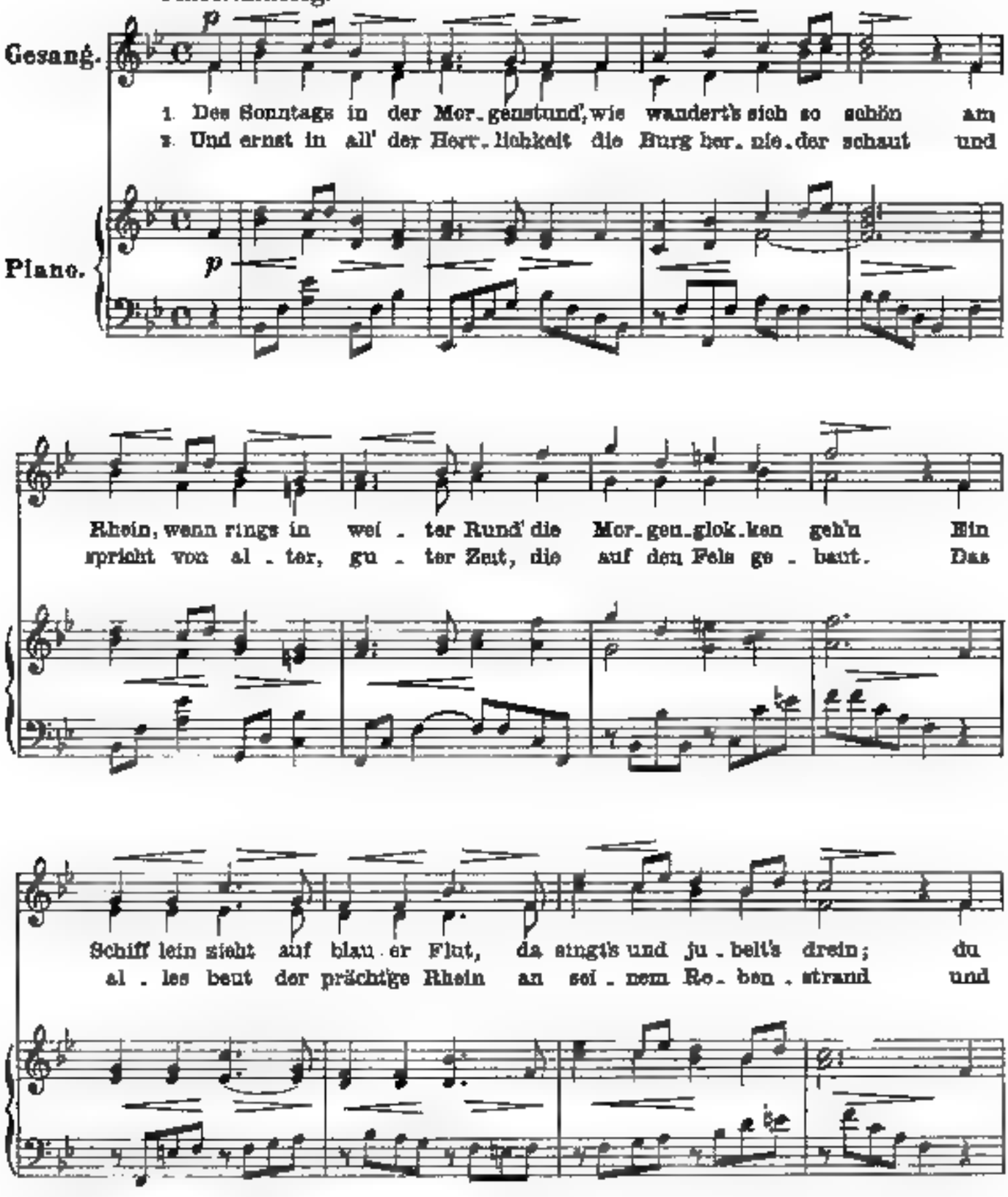
Kinderlied.

Sonntags am Rhein.*)

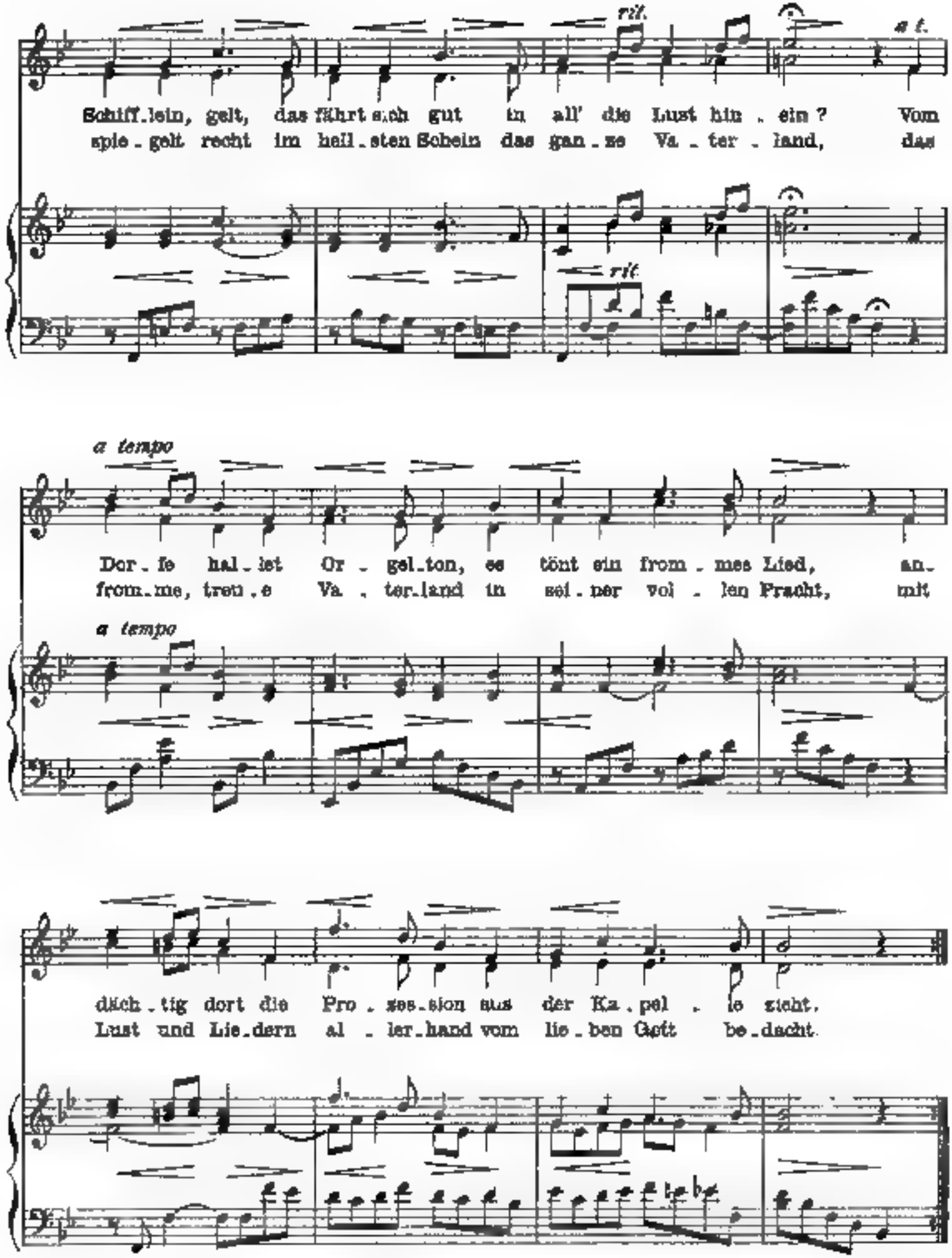
(Reinick.)

Otto Schwarzlose.

Schrittmässig.



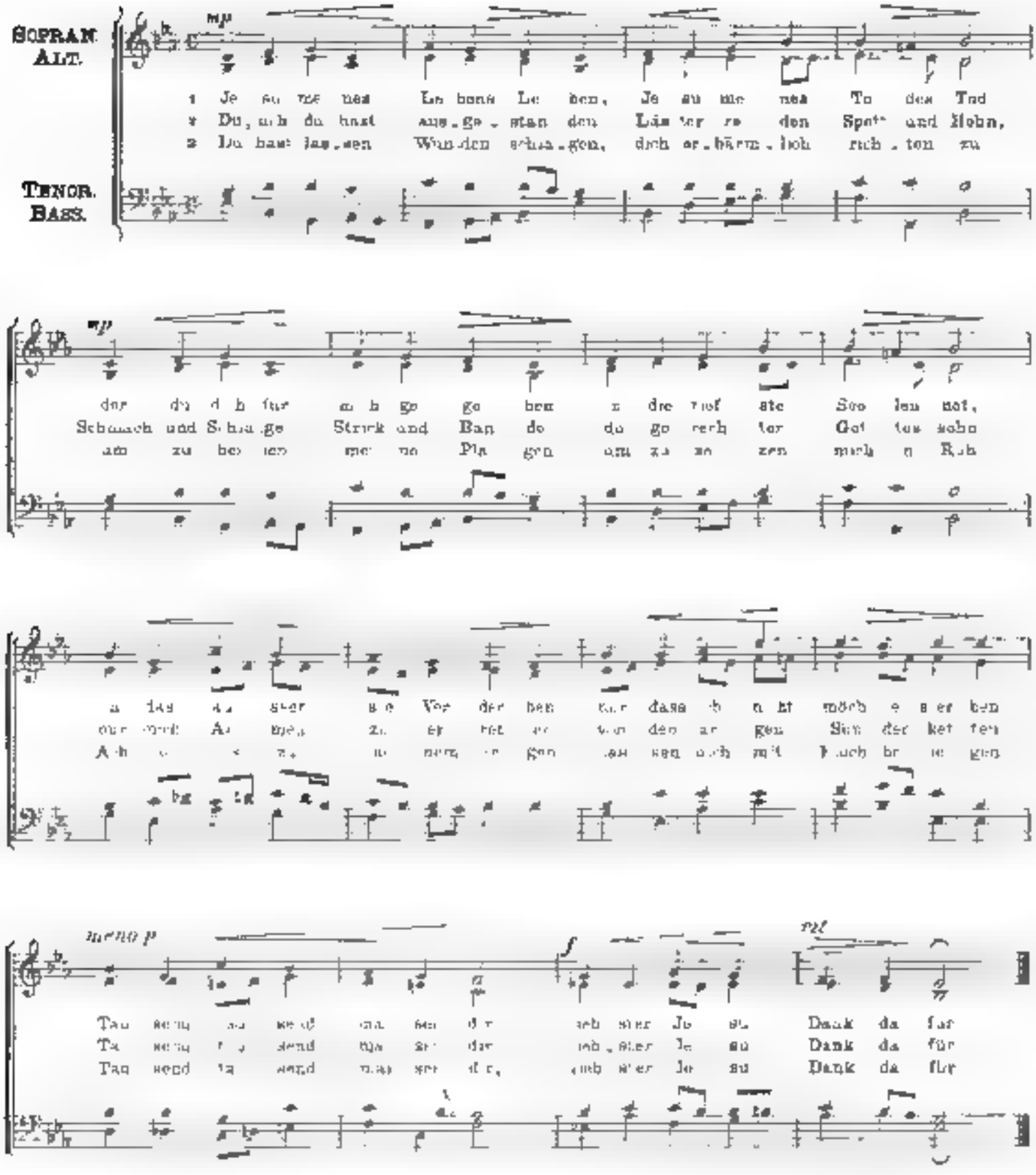
*) Dieses Kinderlied kann auch einstimmig gesungen werden.


rit.
a t.
Schiff.lein, gelt, das fährt sich gut in all' die Lust hin . ein ? Vom
spie . gelt recht im hell . sten Schein das gan . ze Va . ter . land, das
rit.
a tempo
Dor . fe hal . let Or . gel.ton, es tönt ein from . mes Lied, an.
from.me, treu . e Va . ter.land in sei . ner vol . len Pracht, mit
a tempo
dich . tig dort die Pro . zes.sion aus der Ka . pel . le zieht.
Lust und Lie.dern al . ter.hand vom lie . ben Gott be . dacht.

Jesu, meines Lebens Leben.

Wolfg. Wessnitzer, 1641.
Tonsatz von Max Reger

Etwas langsam

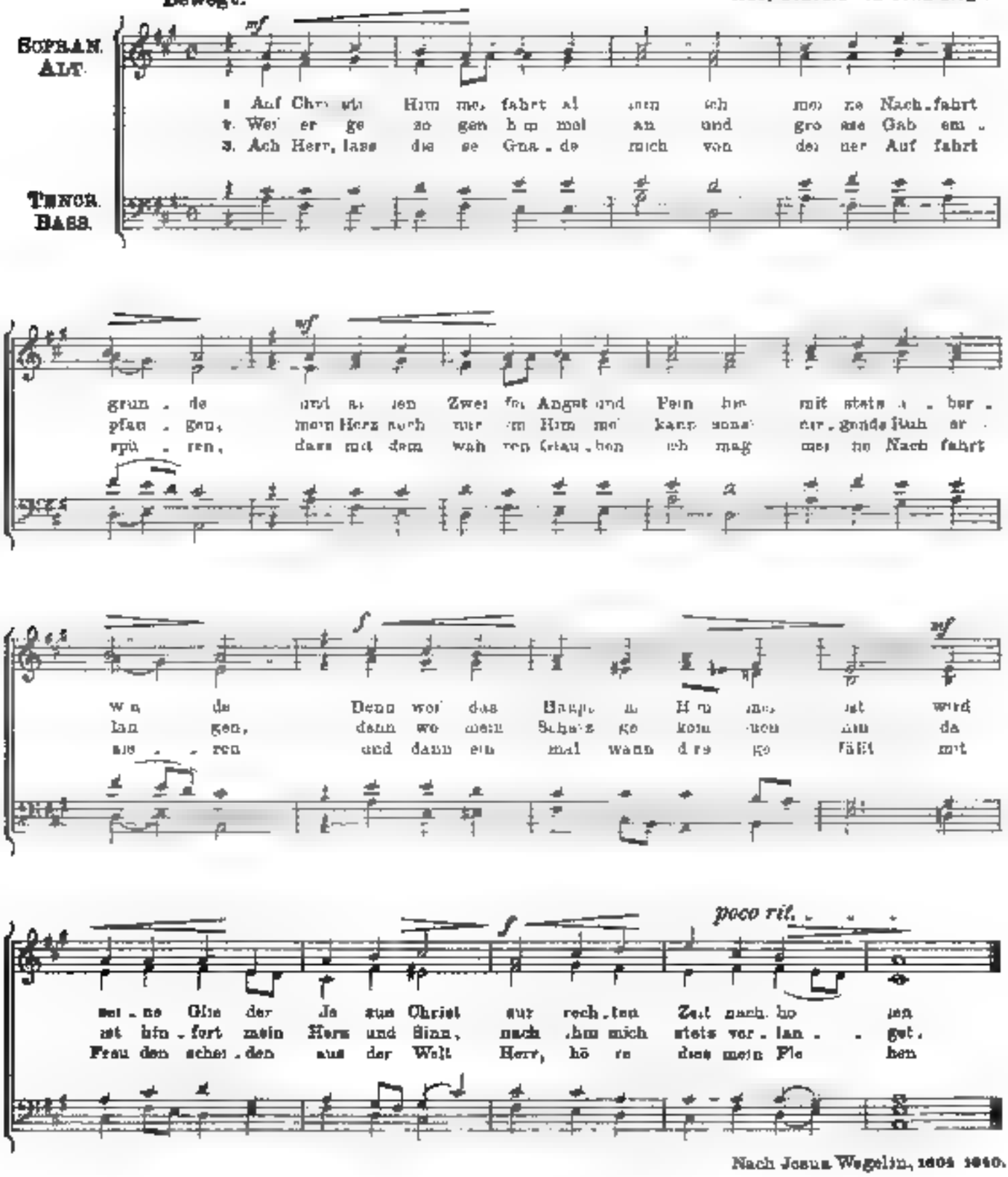


Ernst Christoph Homburg, 1605–1681.

Auf Christi Himmelfahrt allein.

Bewegt.

1525; Tonsatz von Max Reger.

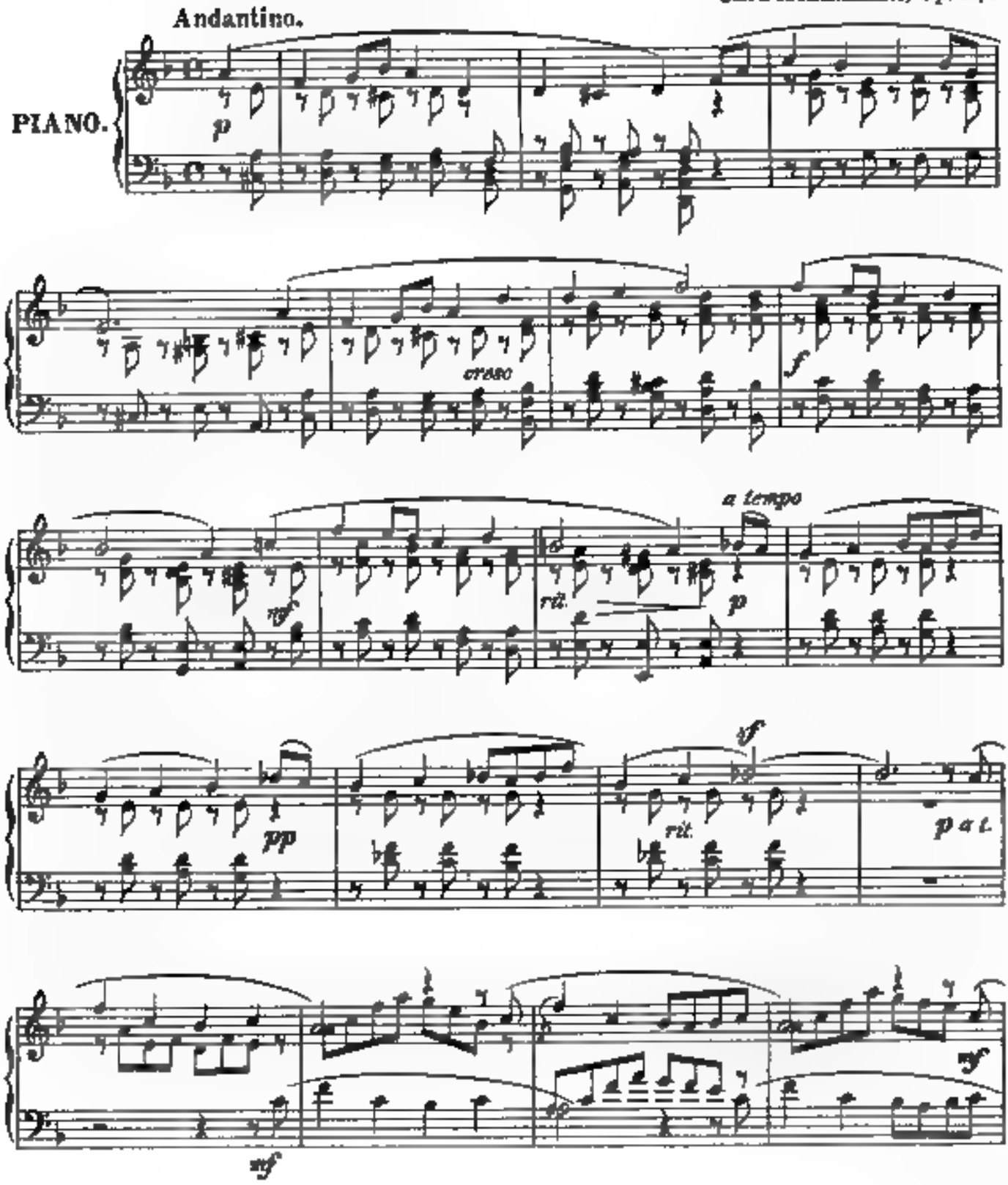


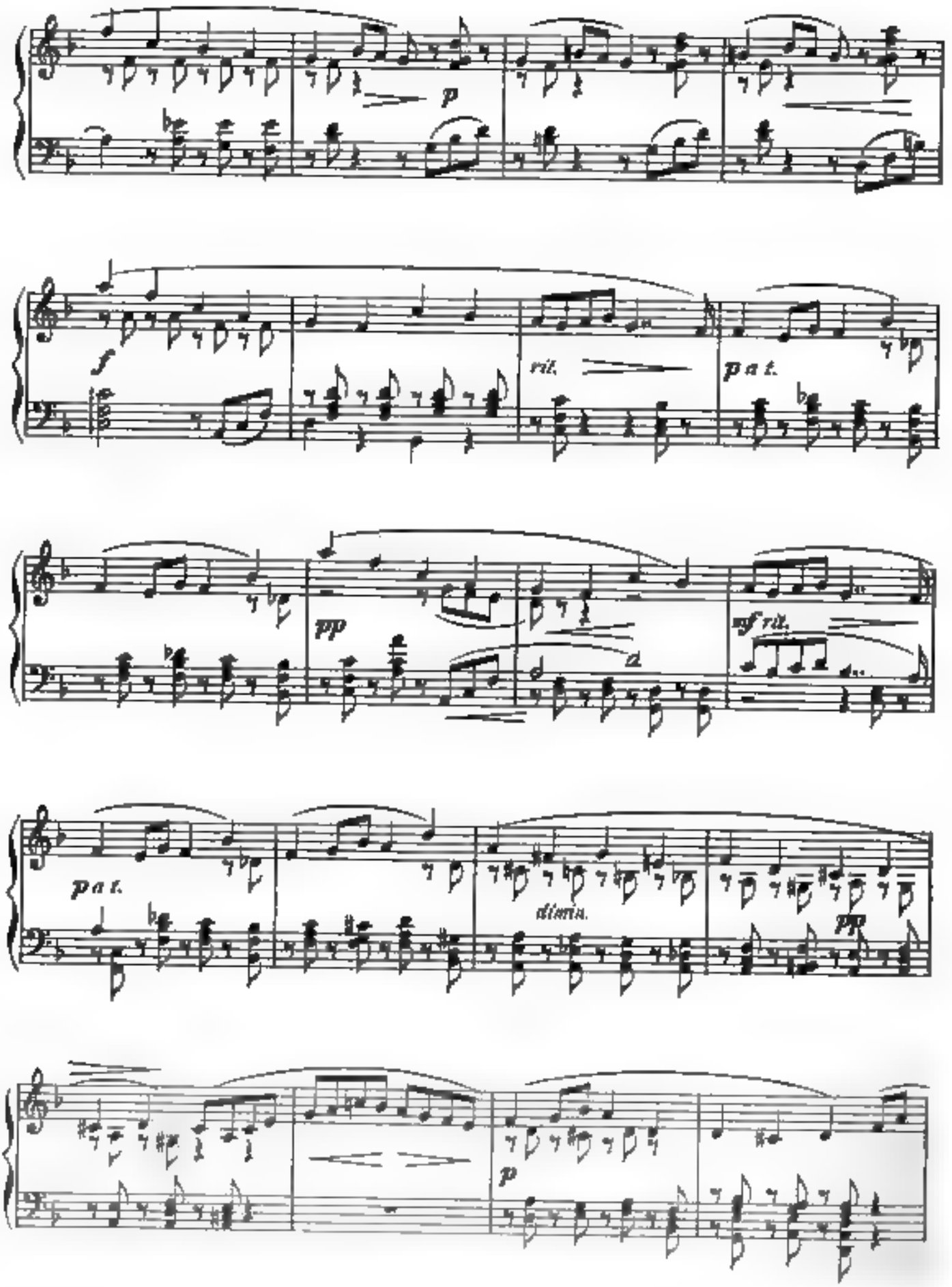
Nach Josua Wegelin, 1604 1640.

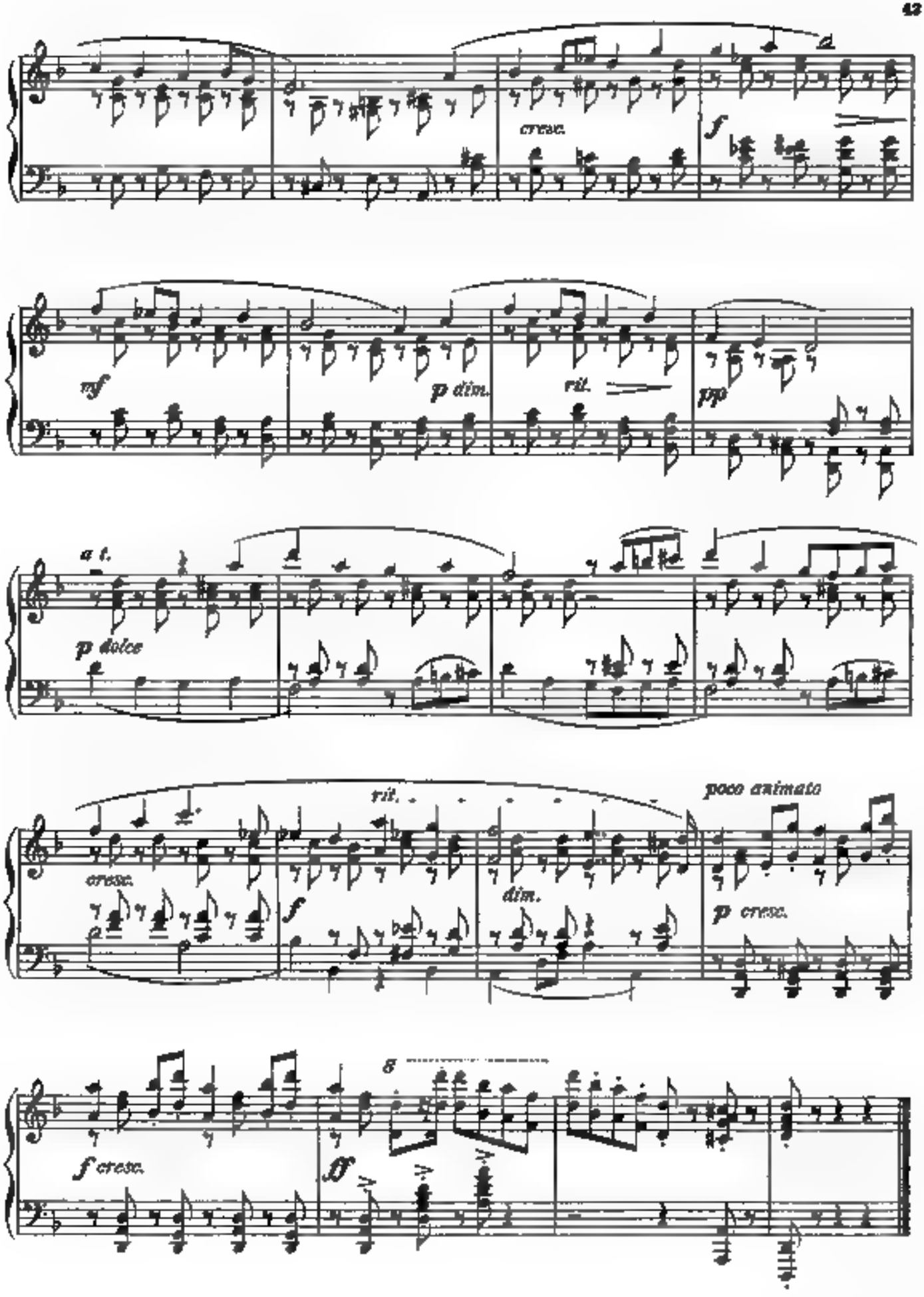
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Romanze.

Th. Forchhammer, Op. 25, I.



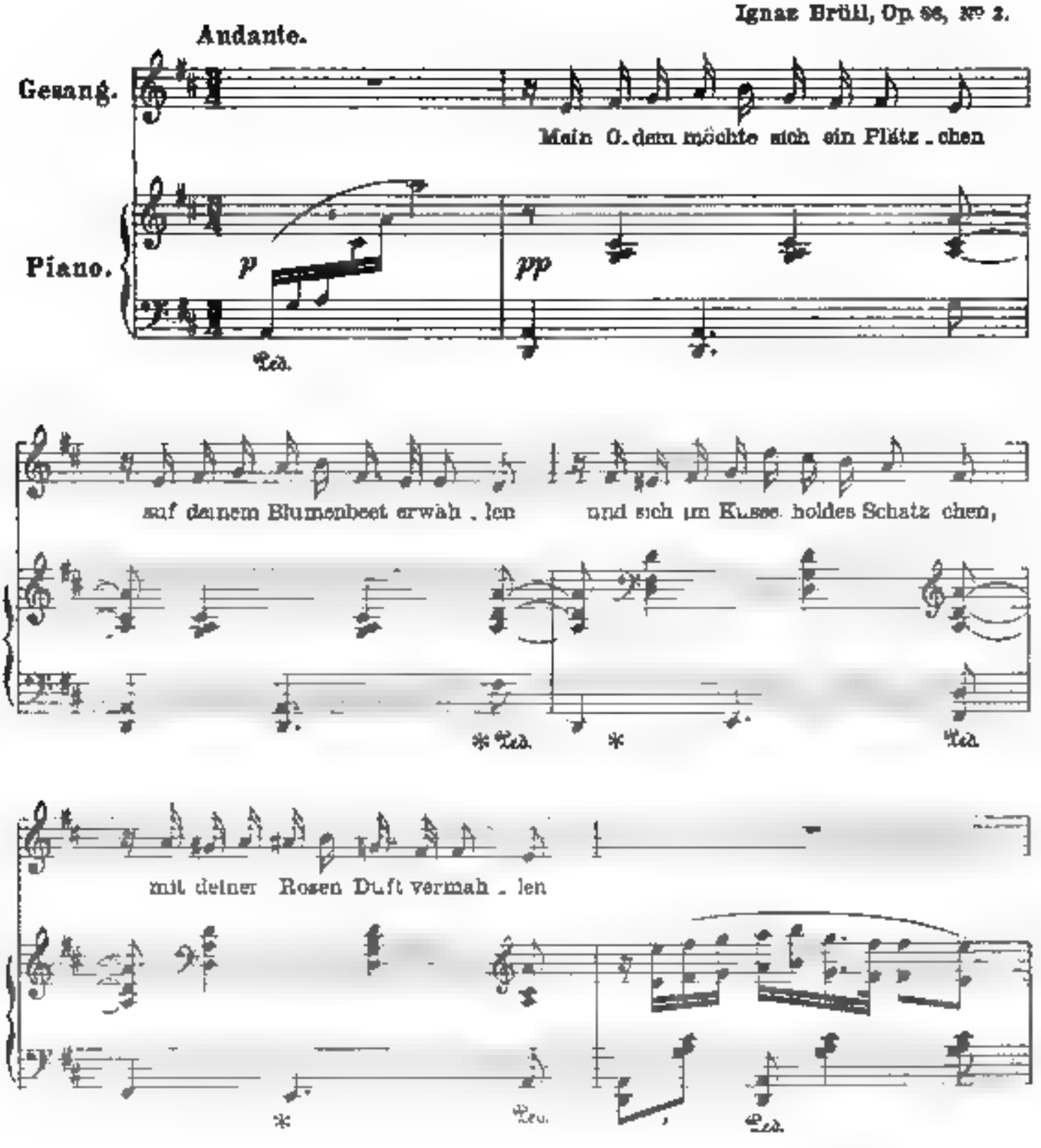

p
f
rit.
p a t.
pp
mf rit.
a
p a t.
dimin.
pp
p

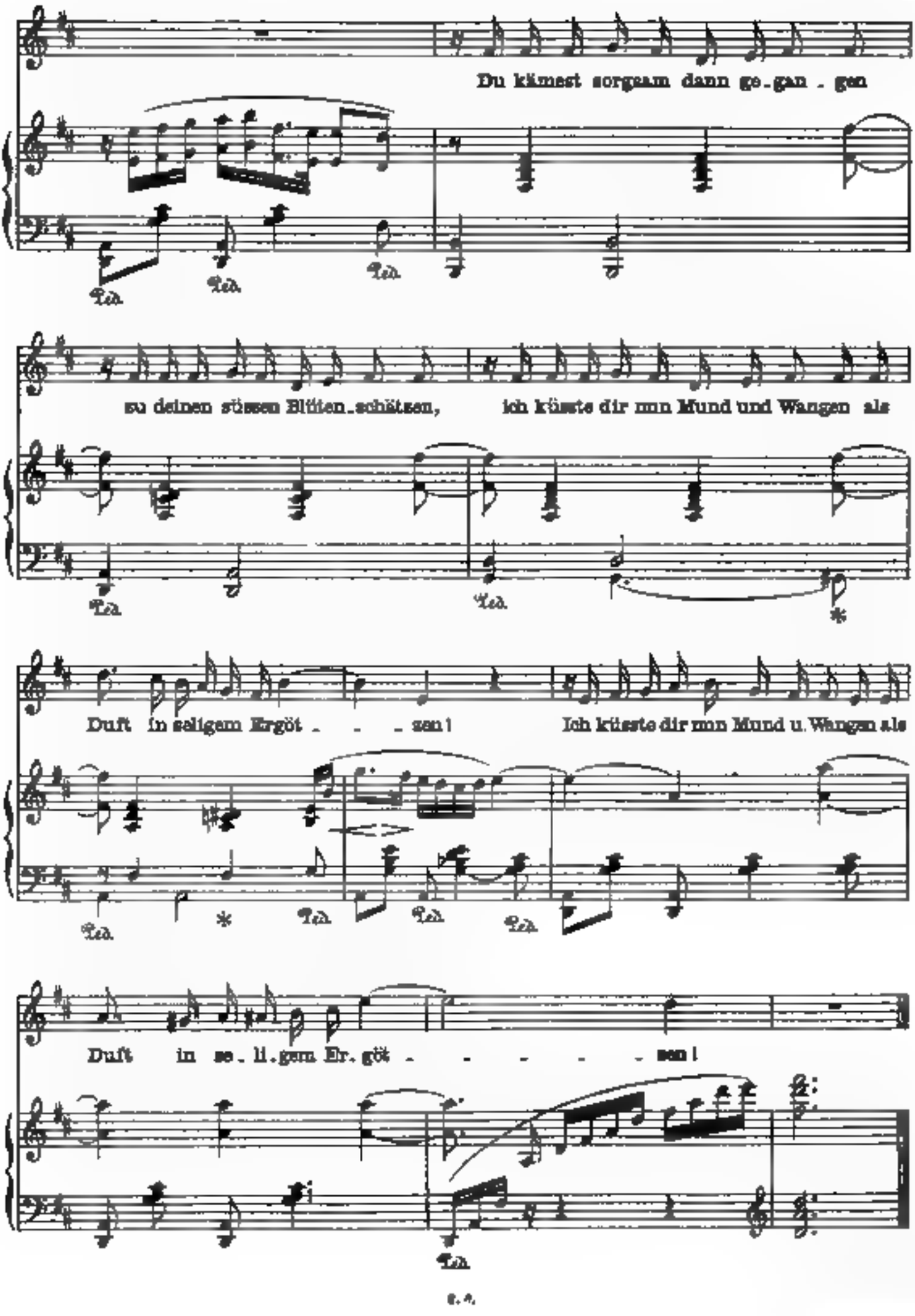

cresc.
f
mf
p dim.
rit.
pp
a t.
p dolce
rit.
poco animato
cresc.
f
dim.
p cresc.
f cresc.
8
ff

Mein Odem möchte sich ein Plätzchen.

(Jehuda Halevi.)

Ignaz Brüll, Op. 66, № 2.

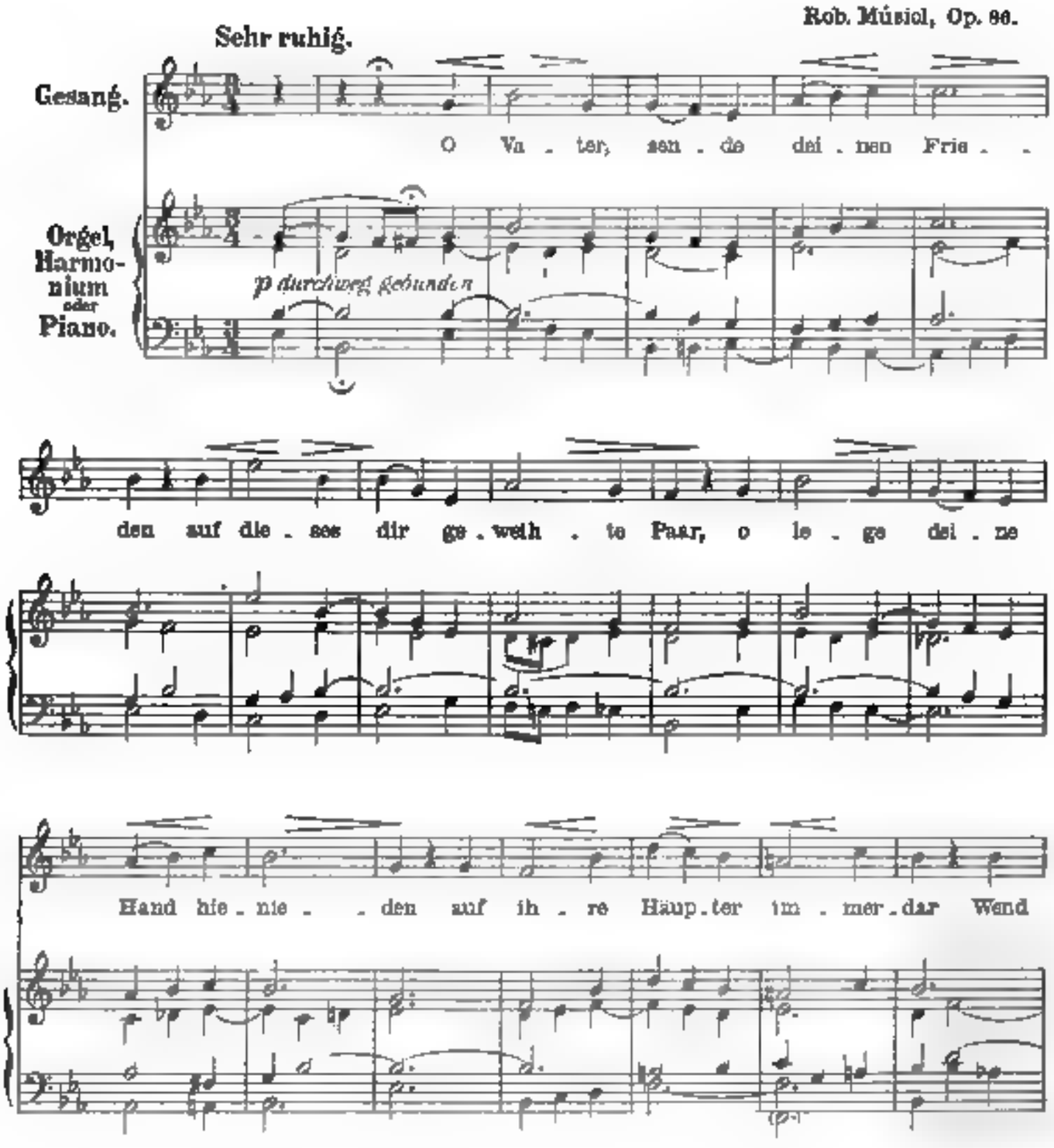


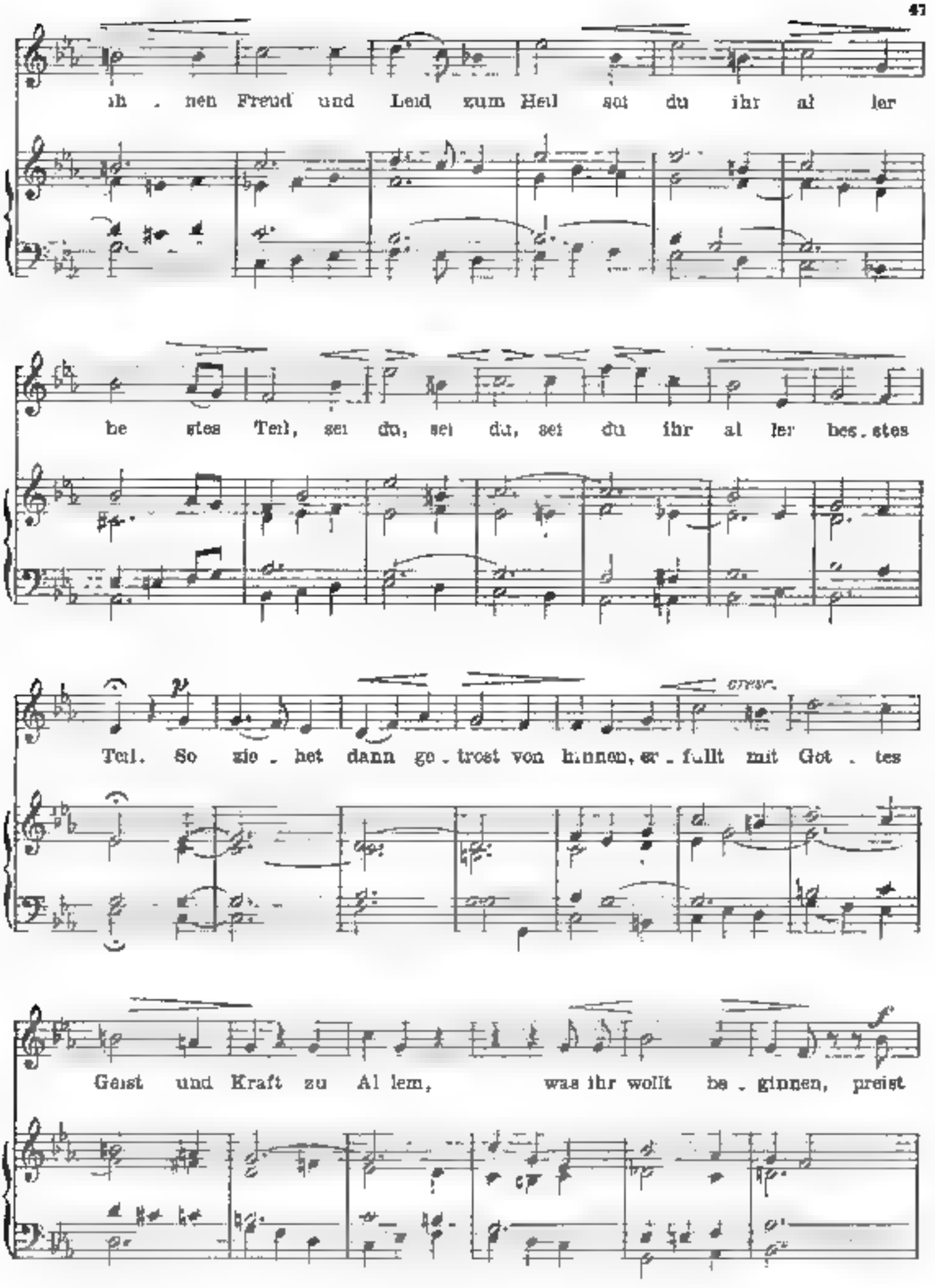

Du kämest sorgsam dann ge.gan . gen
su deinen süssen Blüten.schätzen, ich küsste dir nun Mund und Wangen als
Duft in seligem Ergöt . . . zen! Ich küsste dir nun Mund u. Wangen als
Duft in se . li.gem Er. göt . . . . . zen!

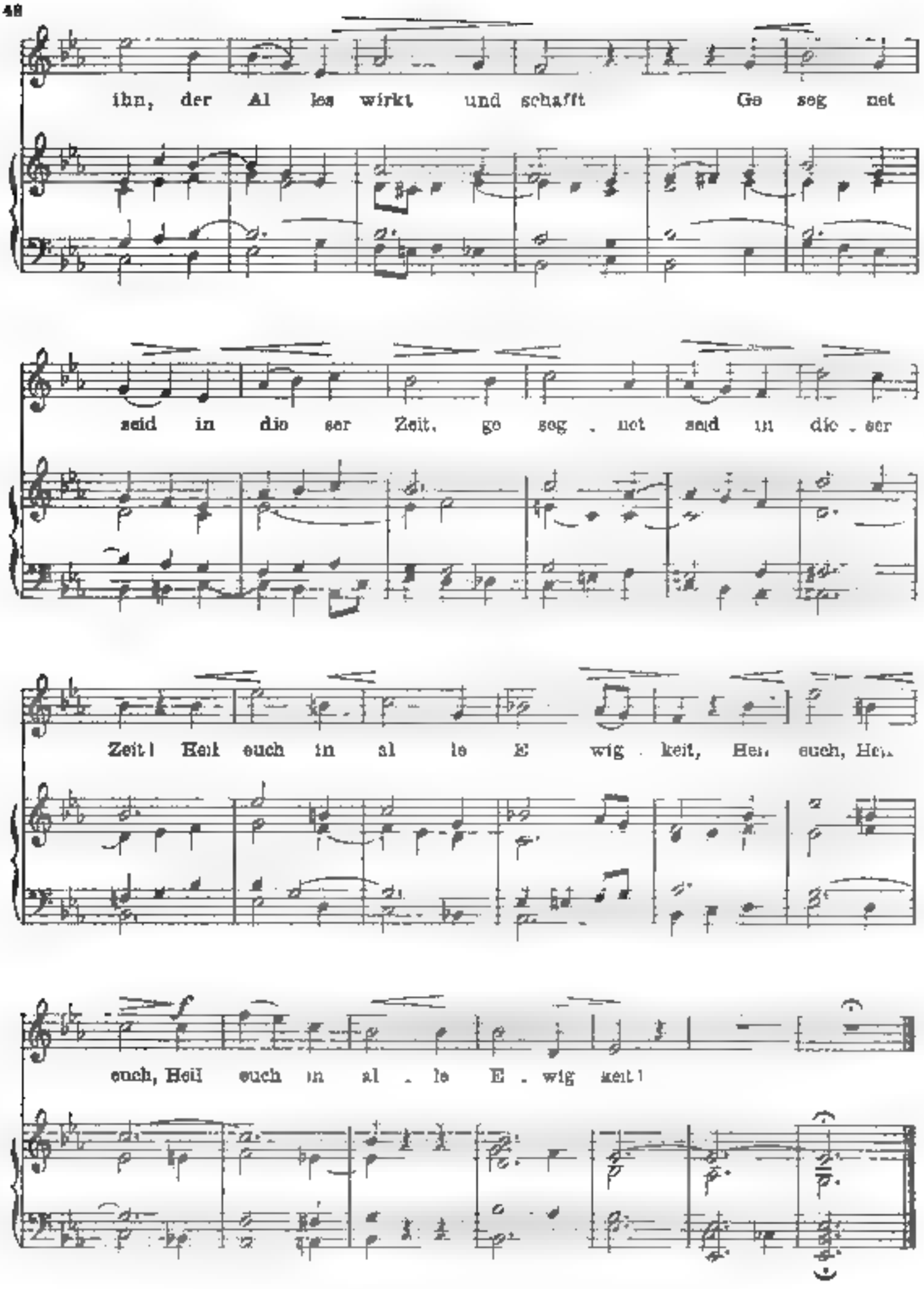
Seinen lieben Richard und Toni Büche-St. Pölten

Trauungsgesang.

Rob. Músiol, Op. 66.




ih . nen Freud und Leid zum Heil sei du ihr al ler
be stes Teil, sei du, sei du, sei du ihr al ler bes . stes
Teil. So zie . het dann ge . trost von hinnen, er . füllt mit Got . tes
Geist und Kraft zu Al lem, was ihr wollt be . ginnen, preist


ihn, der Al les wirkt und schafft Ge seg net
seid in die ser Zeit, ge seg . net seid in die . ser
Zeit! Heil euch in al le E wig . keit, Hei. euch, Hei.
euch, Heil euch in al . le E . wig keit!

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Wiegenlied.

Max Reger.

Allegretto con grazia.

Violine.

Piano.

espress.

ten.

pp

con sordino

dolciss.

sempre una corda

pp

molto

poco rit.

a tempo

poco rit

a tempo

molto

pp

a tempo

f

poco rit

pp

un poco agitato

meno pp e sempre cres

cen

poco rit.

a tempo

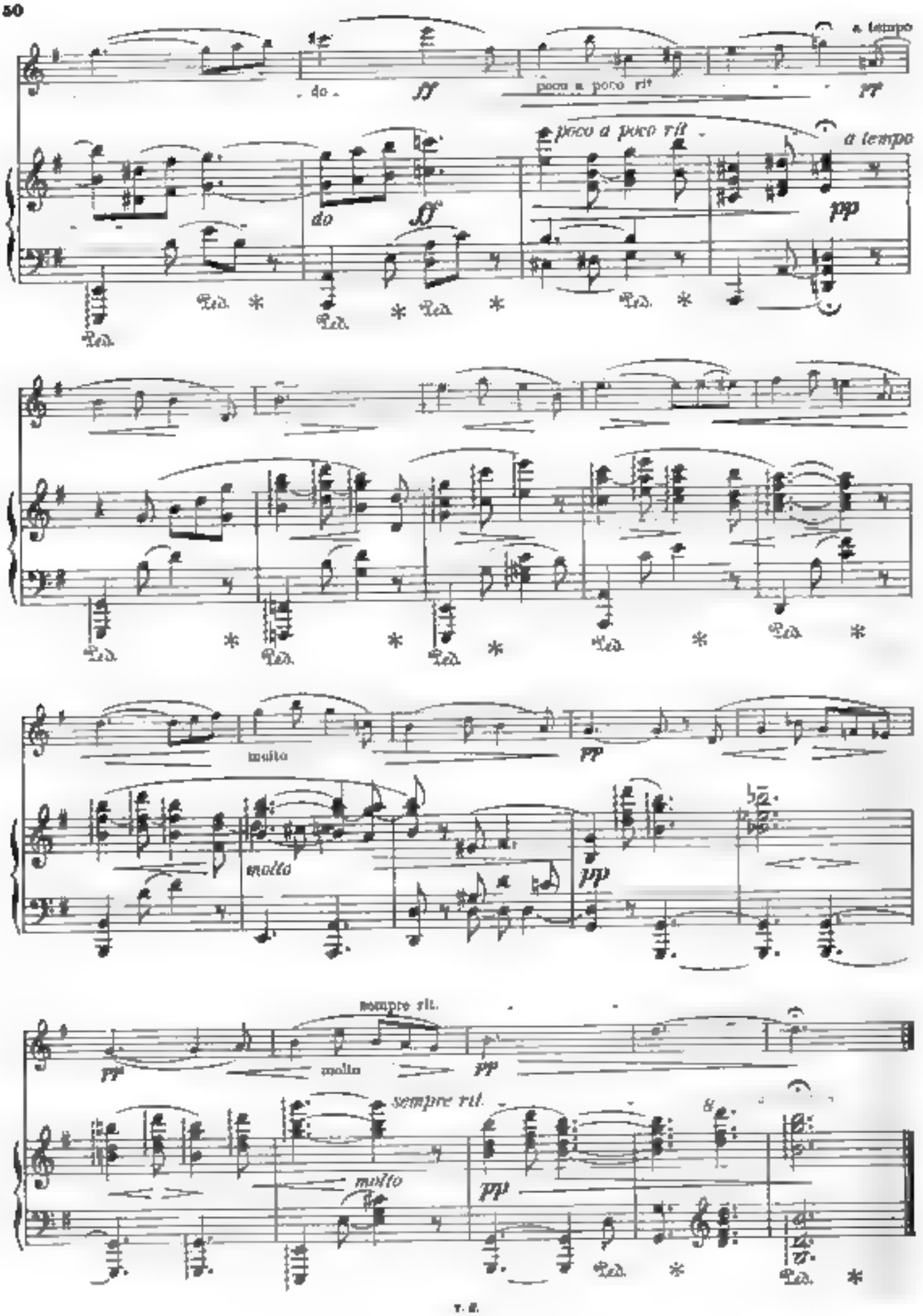
espress. ed un poco agitato

f

pp

meno pp e sempre cres.

cen.

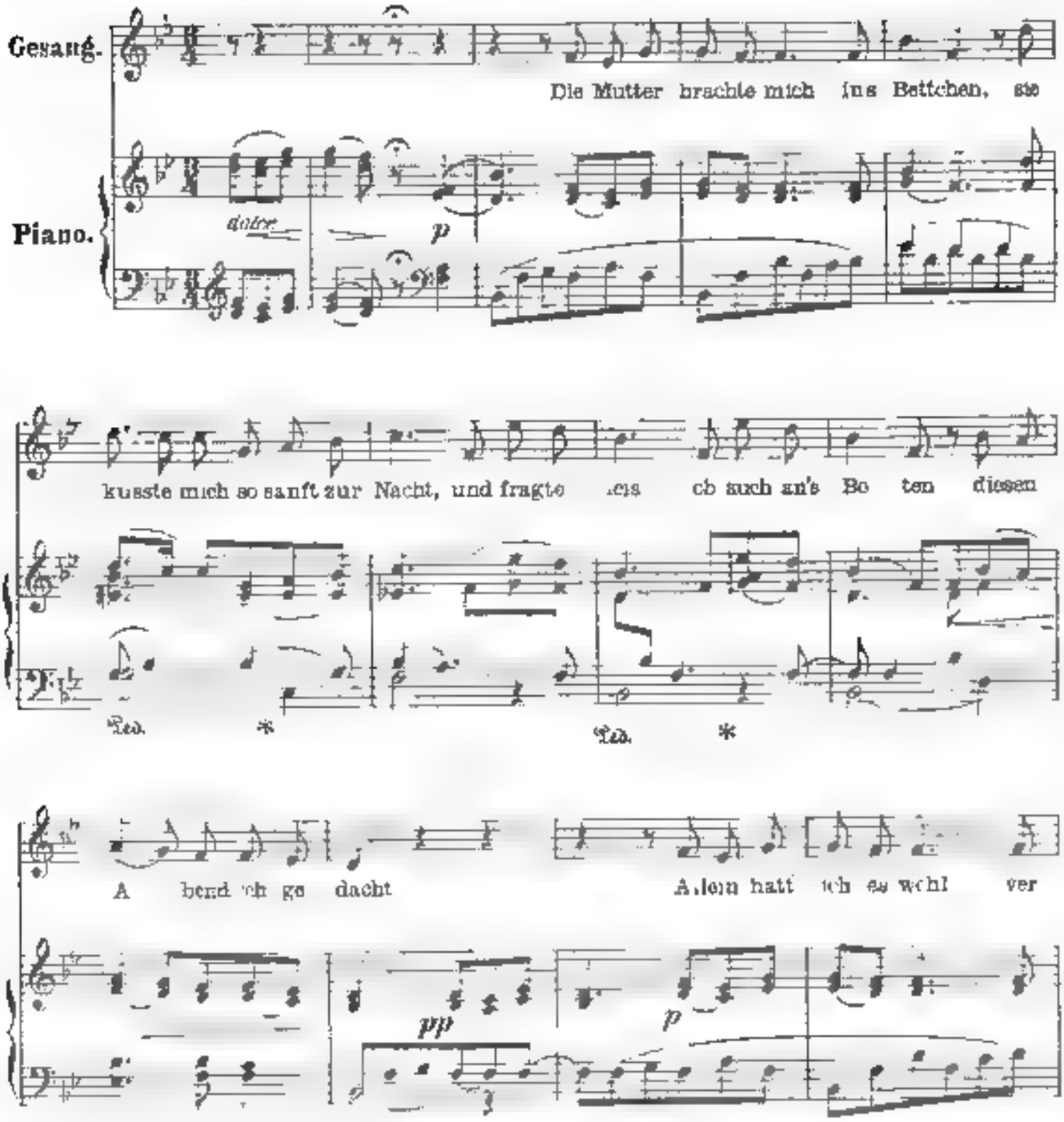

a tempo
do
ff
poco a poco rit
pp
poco a poco rit
a tempo
molto
molto
pp
sempre rit.
molto
sempre rit.
molto
pp

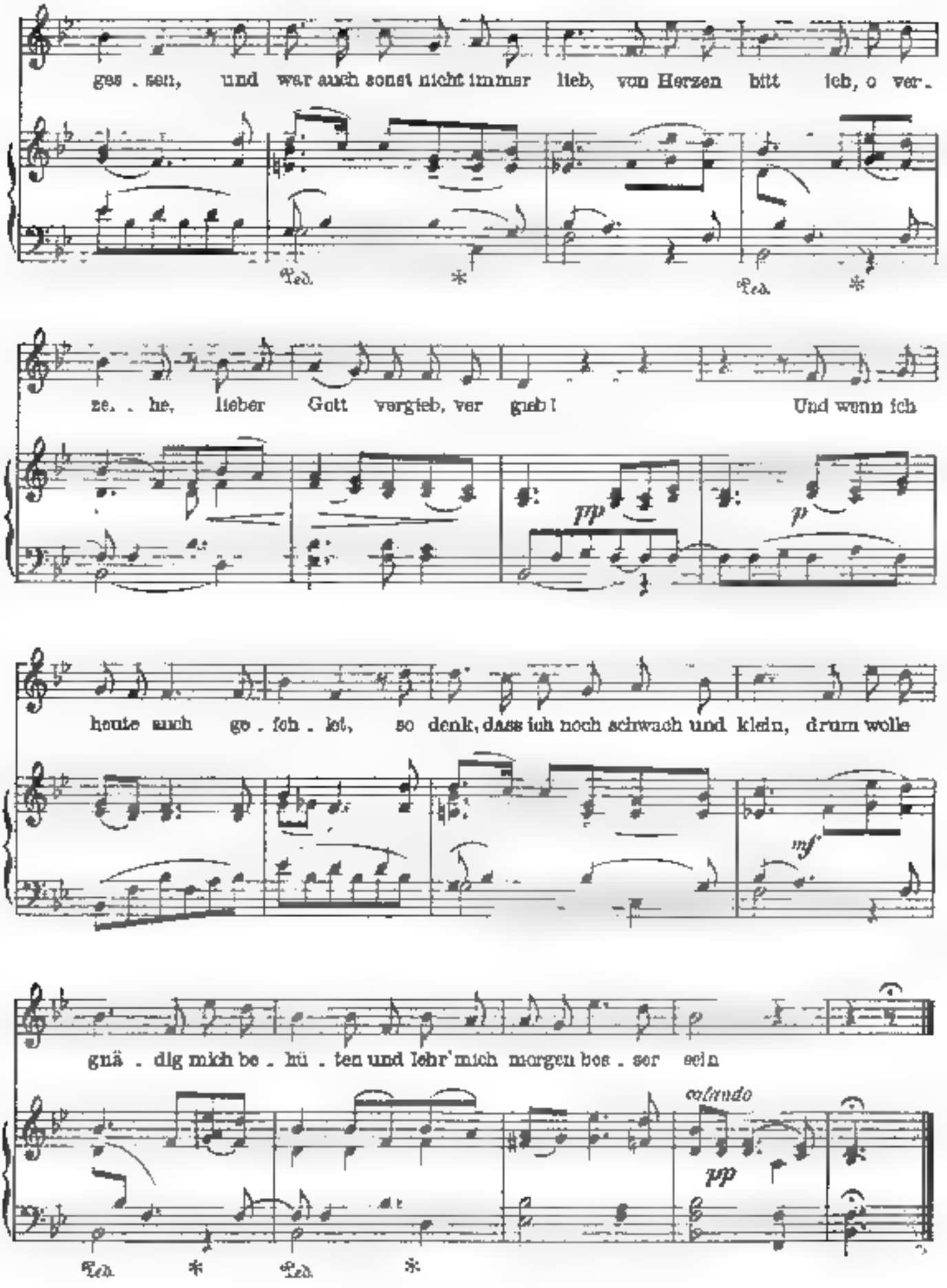
Des Kindes Abendlied

(Cl. B.)

Carl Reinecke.

Ruhig und einfach.



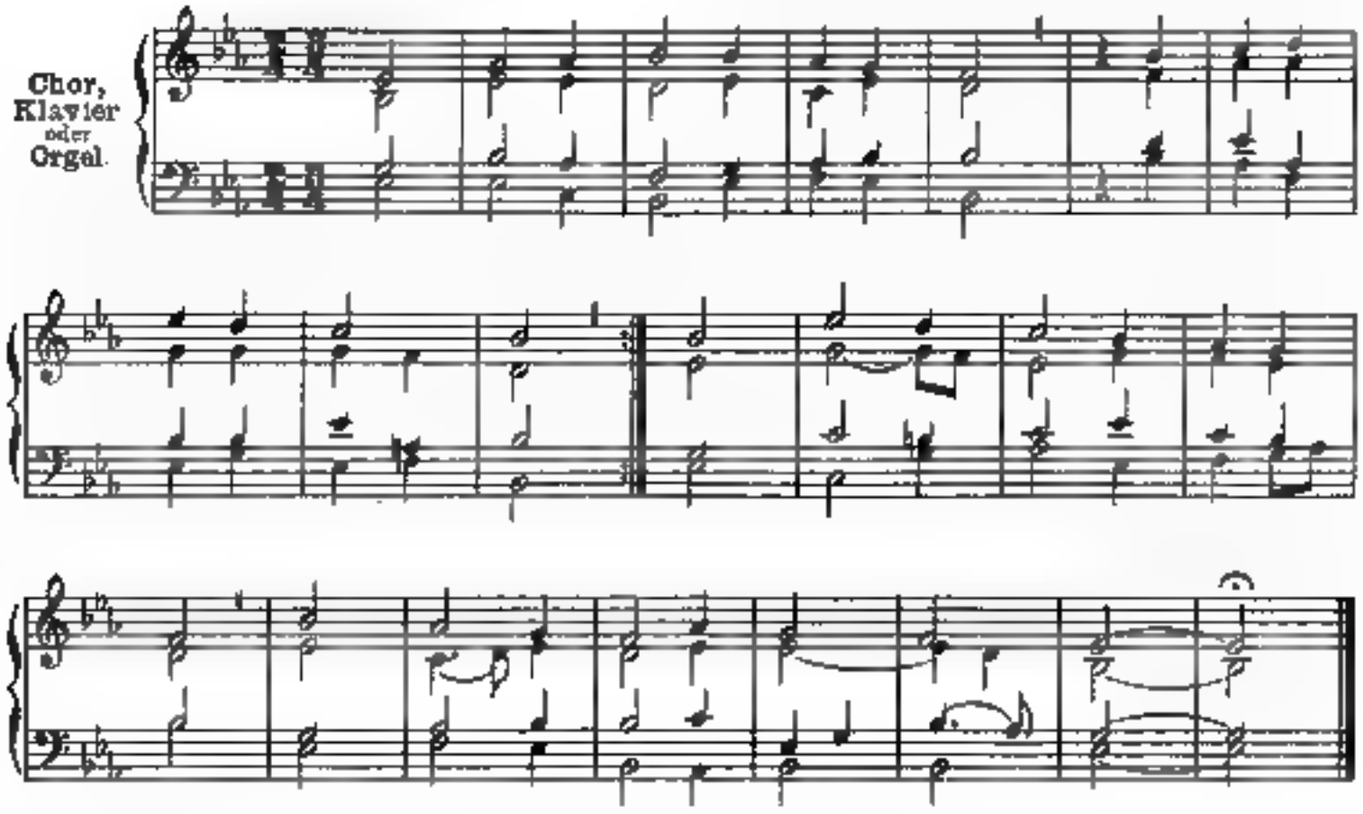

gess . sen, und wer auch sonst nicht immer lieb, von Herzen bitt ich, o ver-
ze. . he, lieber Gott vergieb, ver gieb! Und wenn ich
pp
p
heute auch ge . feh . let, so denk, dass ich noch schwach und klein, drum wolle
mf
gnä . dig mich be . hü . ten und lehr' mich morgen bes . ser sein
ritardando
pp
Ped. * Ped. *

Zehn rhythmische Choräle.

Mir nach, spricht Christus.

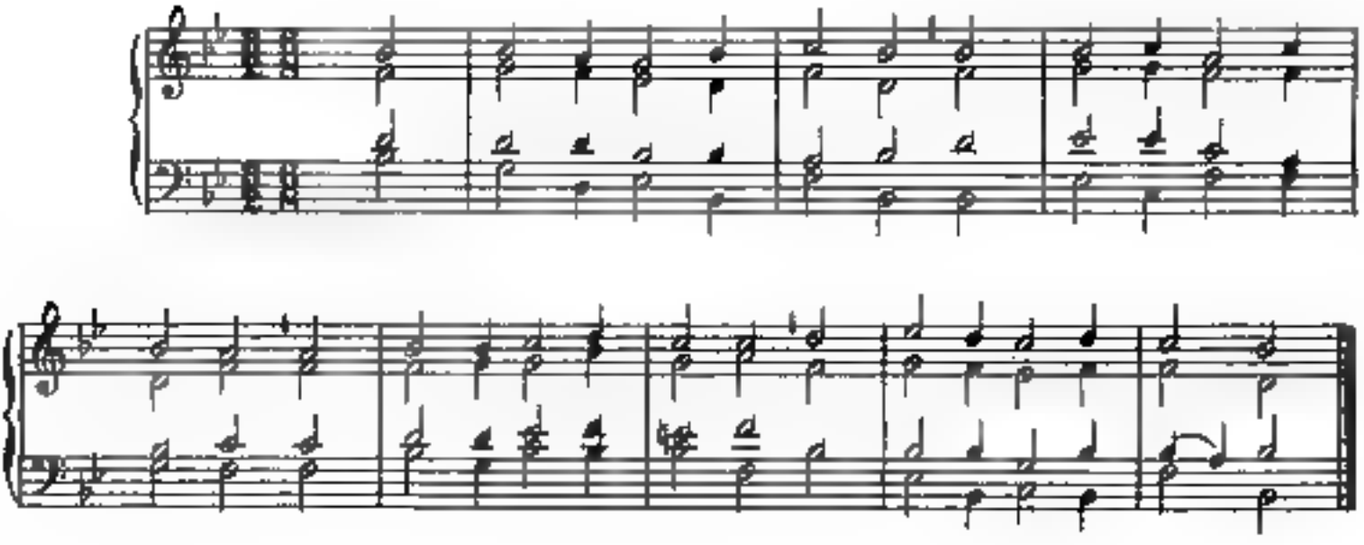
Melodie von Schein, 1628.
Tonsatz von Ernst Rabich.

Chor, Klavier oder Orgel.



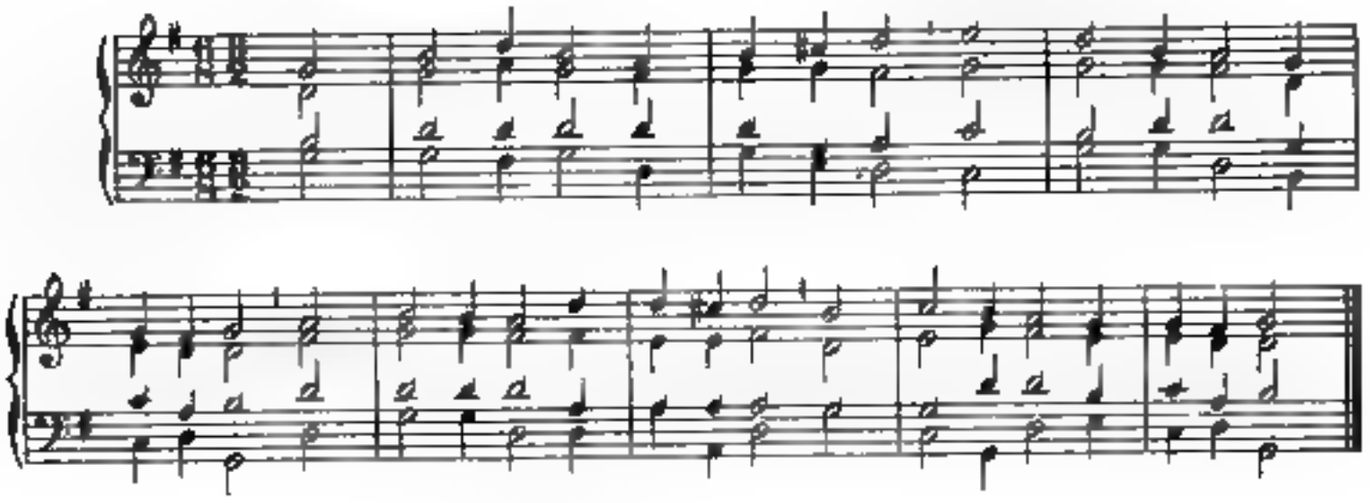
Nun lasst uns gehn.

Mel. u. Tons. v. Nic. Selnecker, 1587.



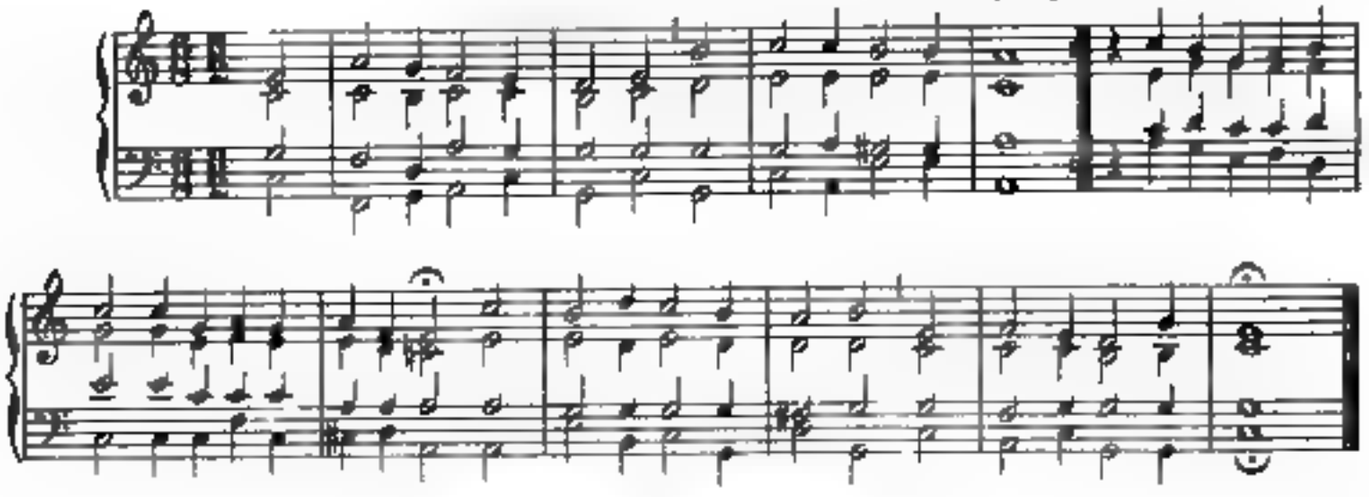
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend.

Melodie 1651. Tonsatz: Gothaisches Cantional. 1651.



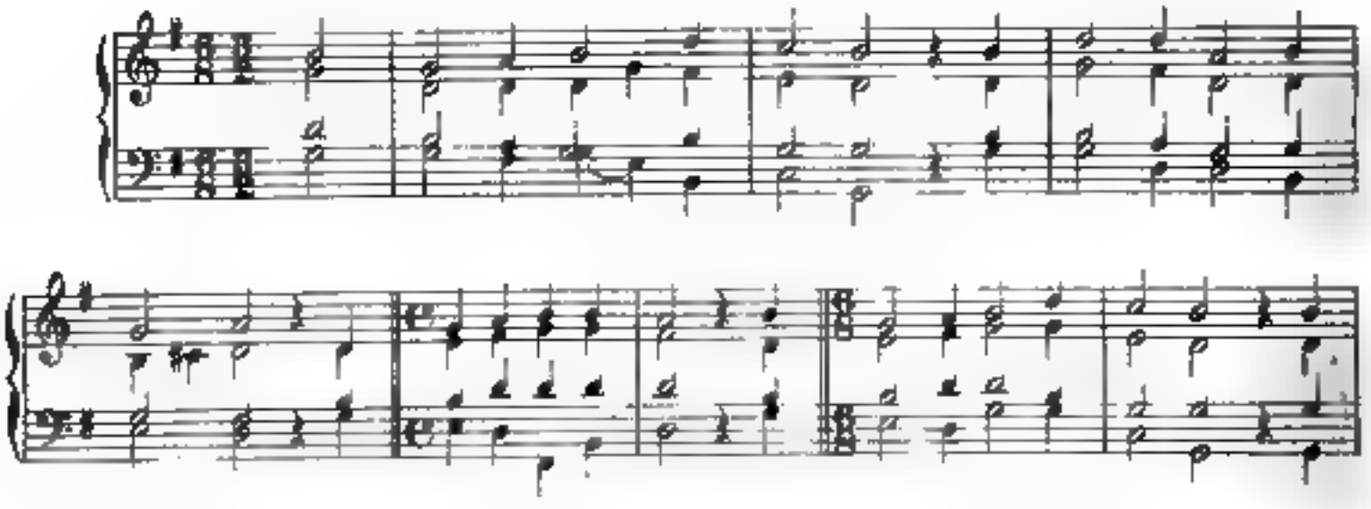
O Haupt voll Blut.

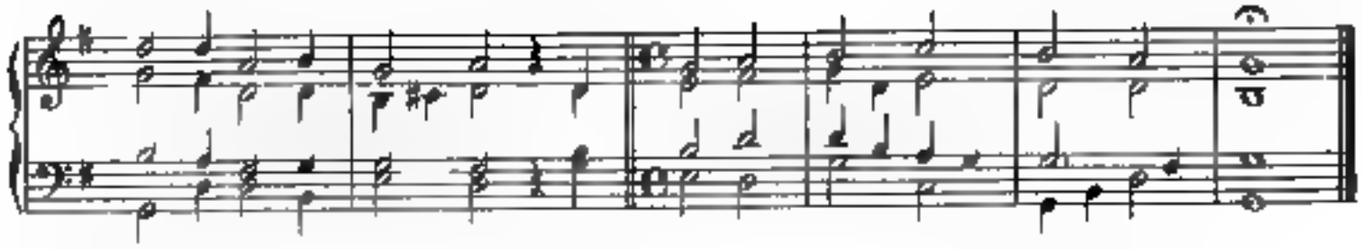
Melodie: Mein Gmüt ist mir verwirret. 1582
Tonsatz (ursprüngl. Bestimmung) nach Hassler.



Nun ruhen alle Wälder.

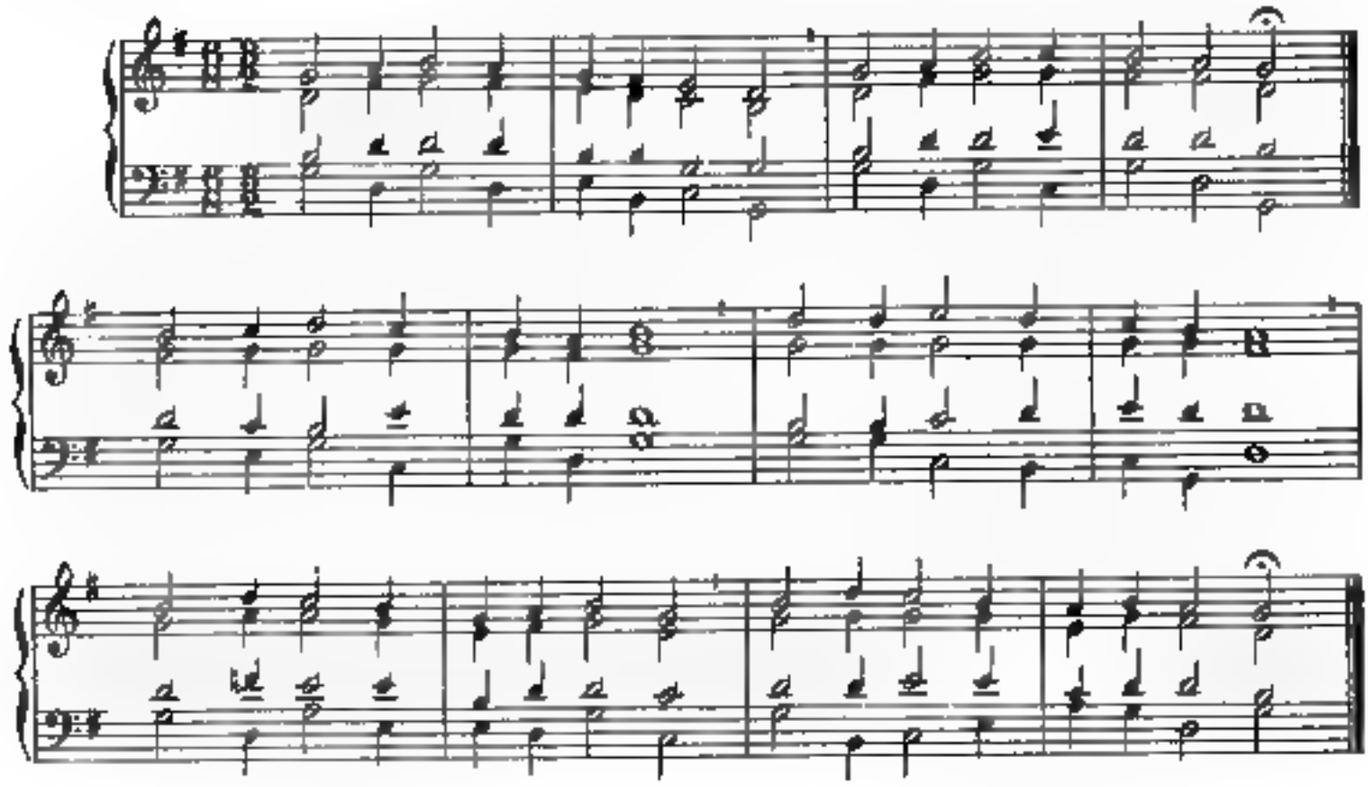
Mel v. Isaak Innsbruck, ich muss dich lassen. 1539
Tonsatz von Barth Gesius, 1606.





Freu dich sehr.

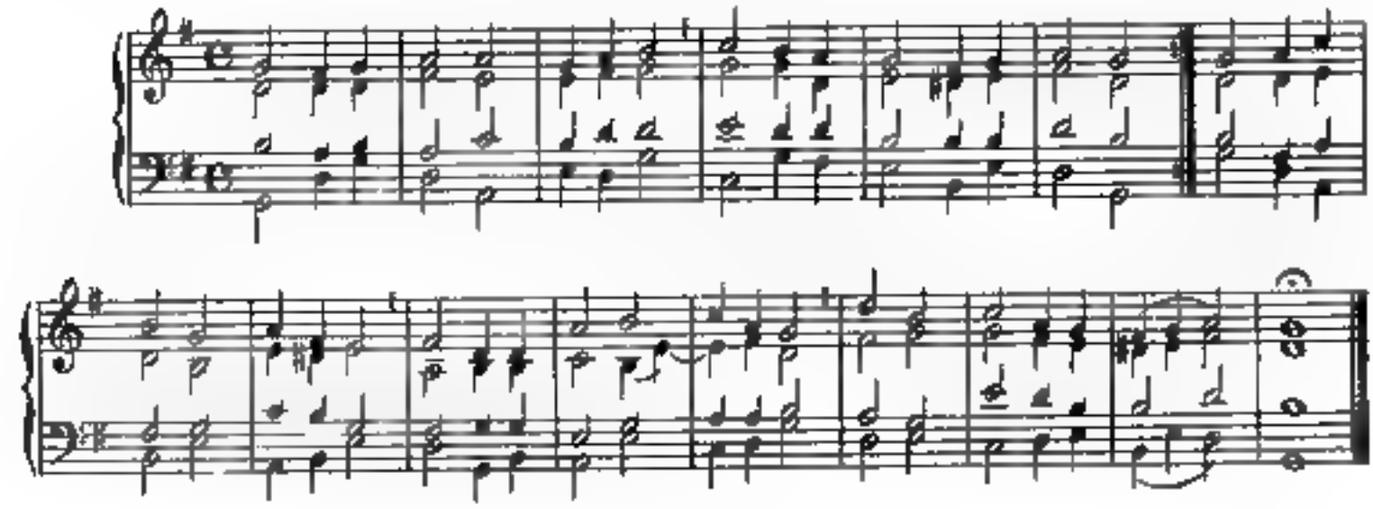
Melodie 1544. Tonsatz: Joh. Joep. 1678.



Aus tiefer Not schrei ich zu dir.

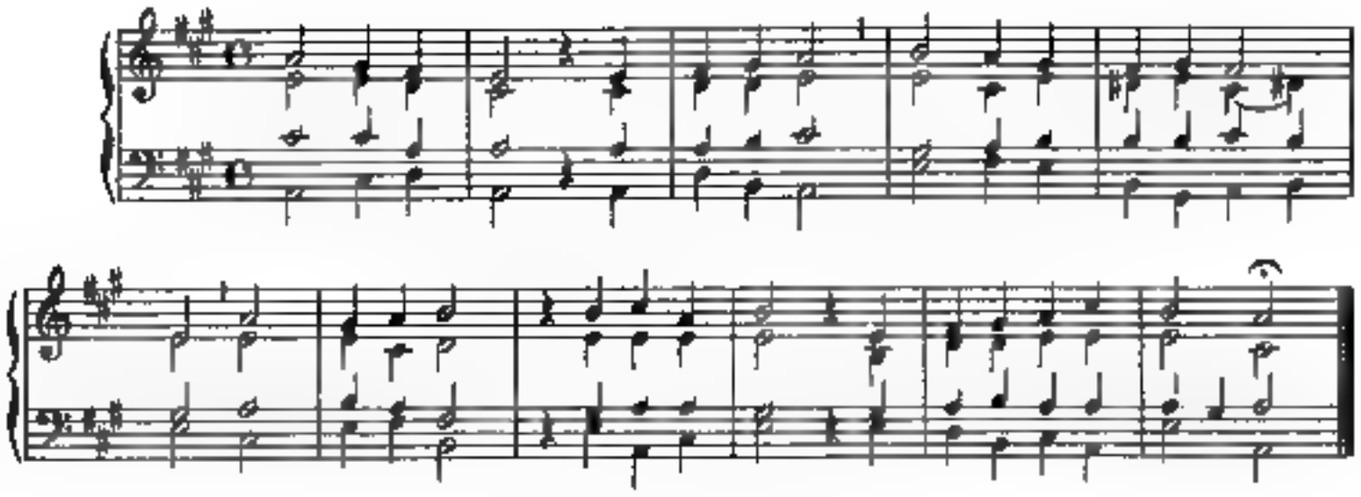
(Herr, wie du willst, so schicks mit mir.)

Melodie 1537. Tonsatz: Mich. Prätorius.



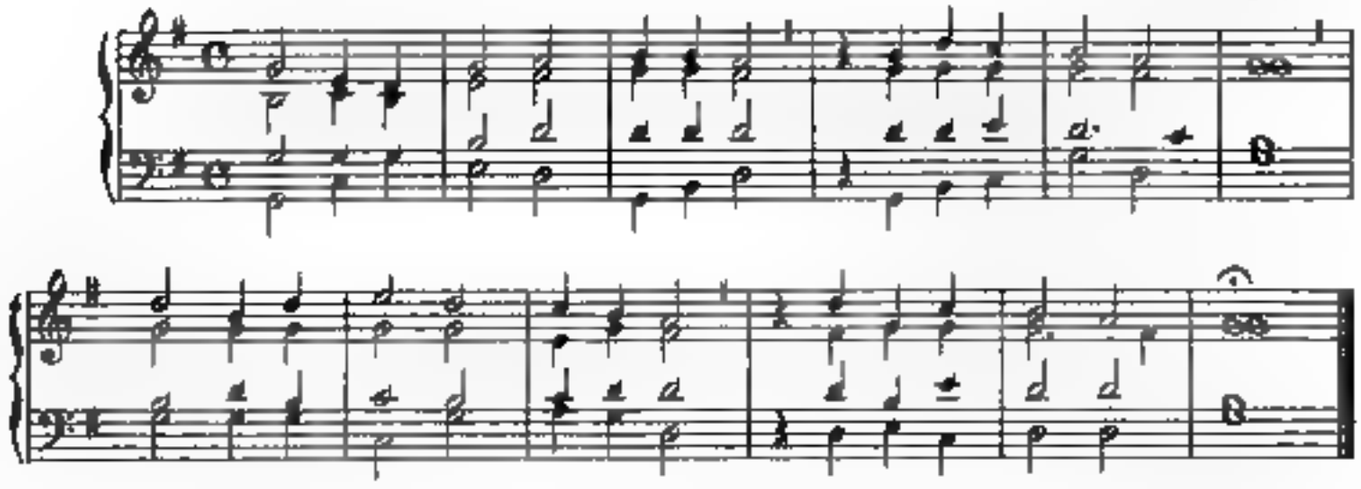
Ach Gott und Herr.

Melodie 1697. Tonsatz v. Ernst Rabich.



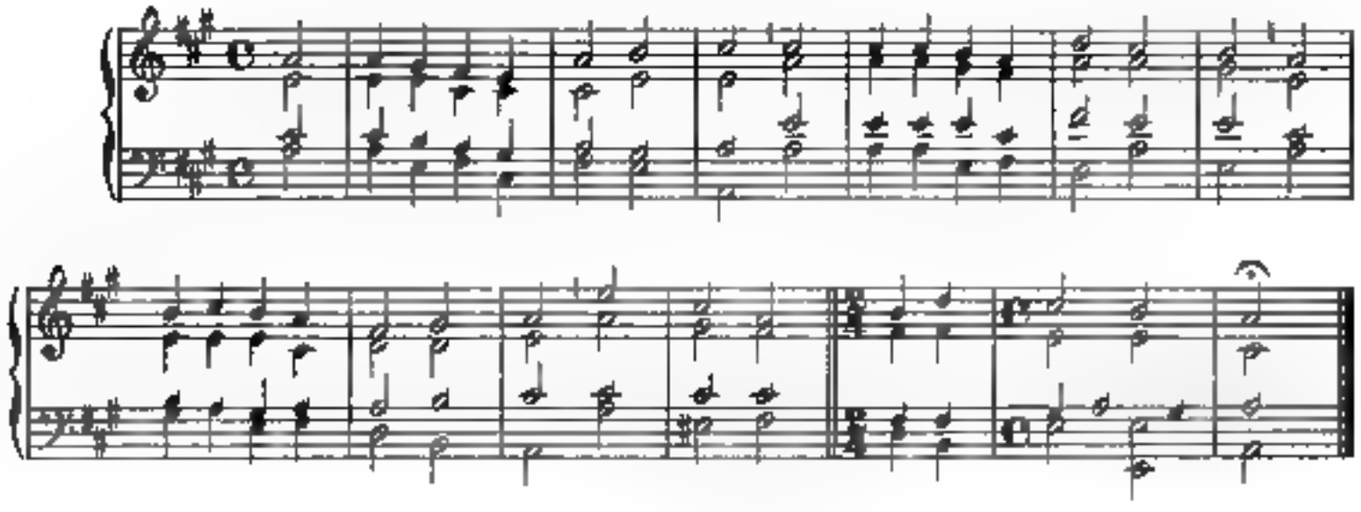
Nun danket all und bringet Ehr.

Melodie u. Tonsatz v. Joh. Crüger, 1653.



Herr Gott, dich loben alle wir.

Melodie 1525. Tonsatz nach H. Schein, 1627.



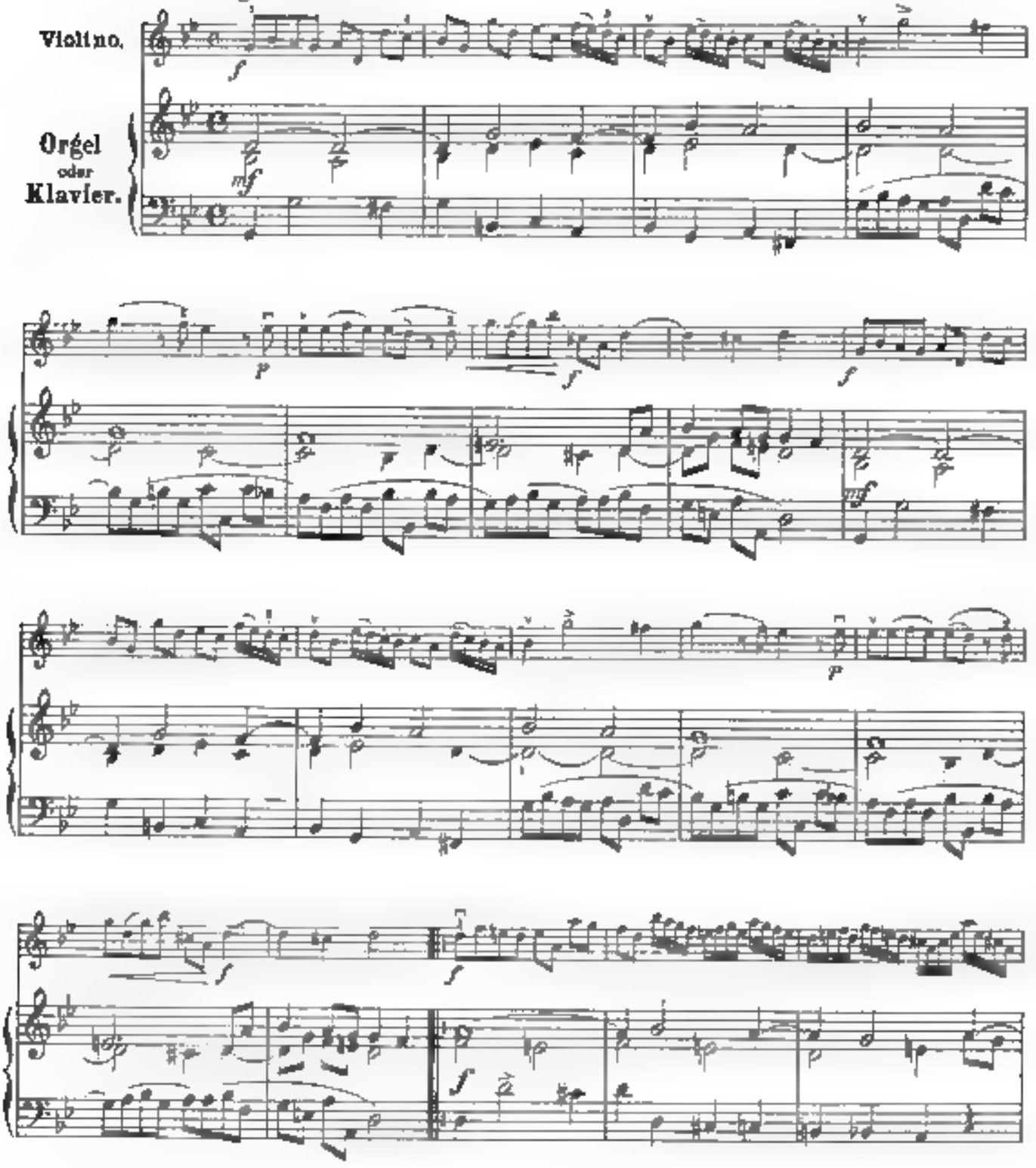
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

*)Zweiter Satz aus einer Sonate in G-Moll

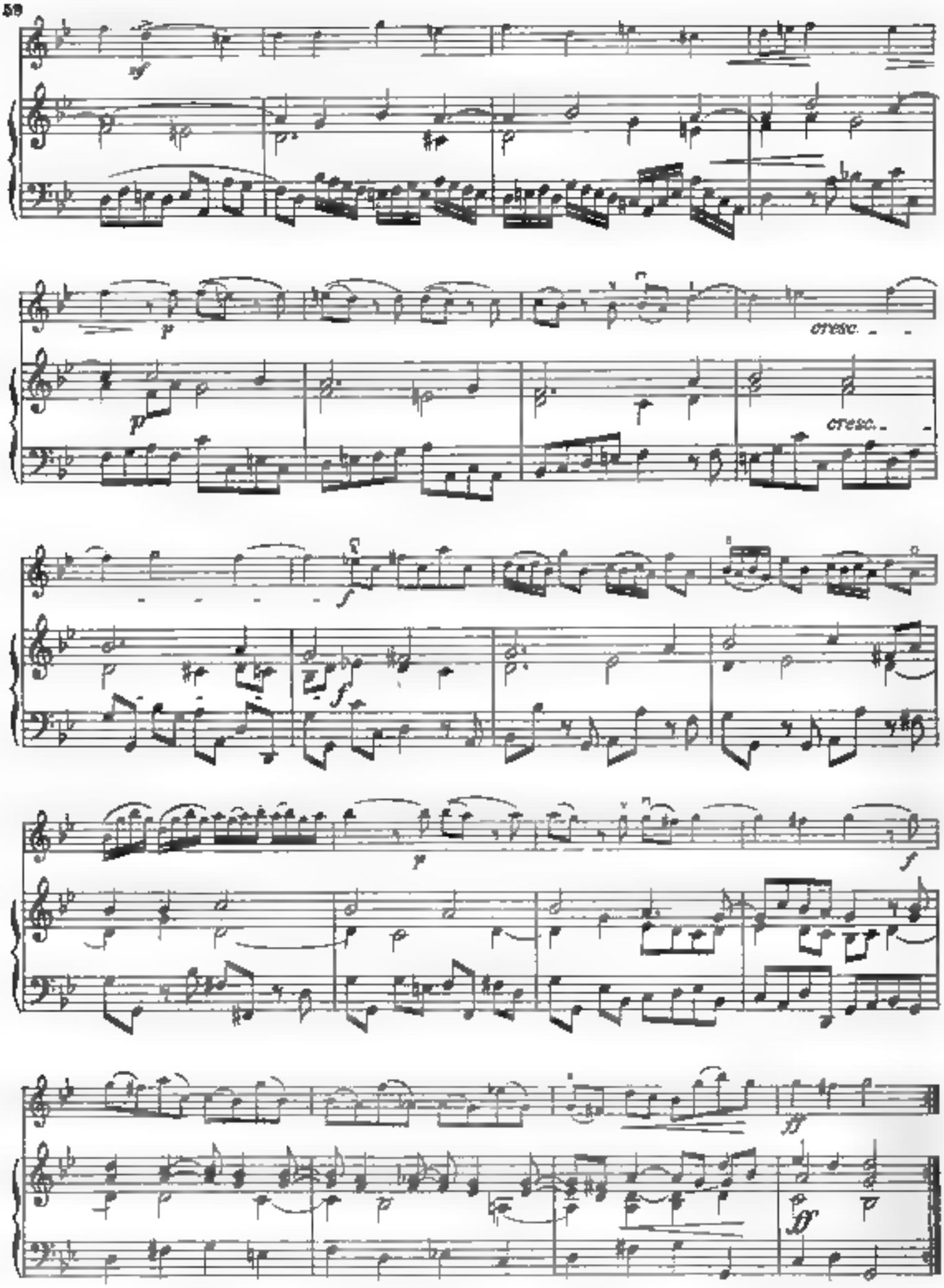
von Carlo Fiorelli.

Allegro moderato.

Bearb. von Otto Schmid (Dresden).



*)Satz I abgedruckt in No 4. 1907


cresc.
cresc.

Das Lied vom Schmetterling.

(Aus Herder's Stimmen der Völker.)

Edmund Parlow.
Op. 23 II, 1.

Leicht u. luftig. ♩= 72.

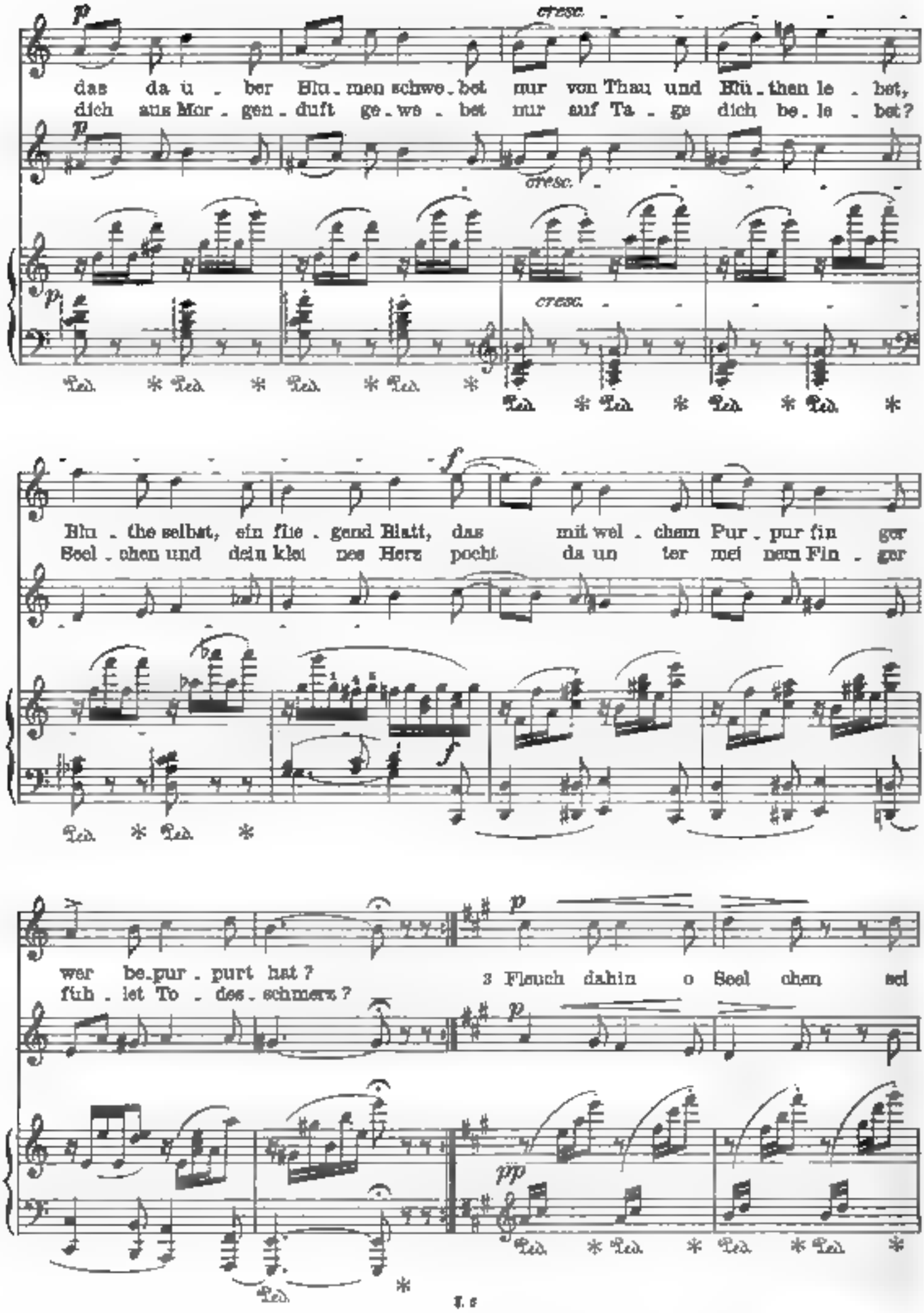
Sopran.

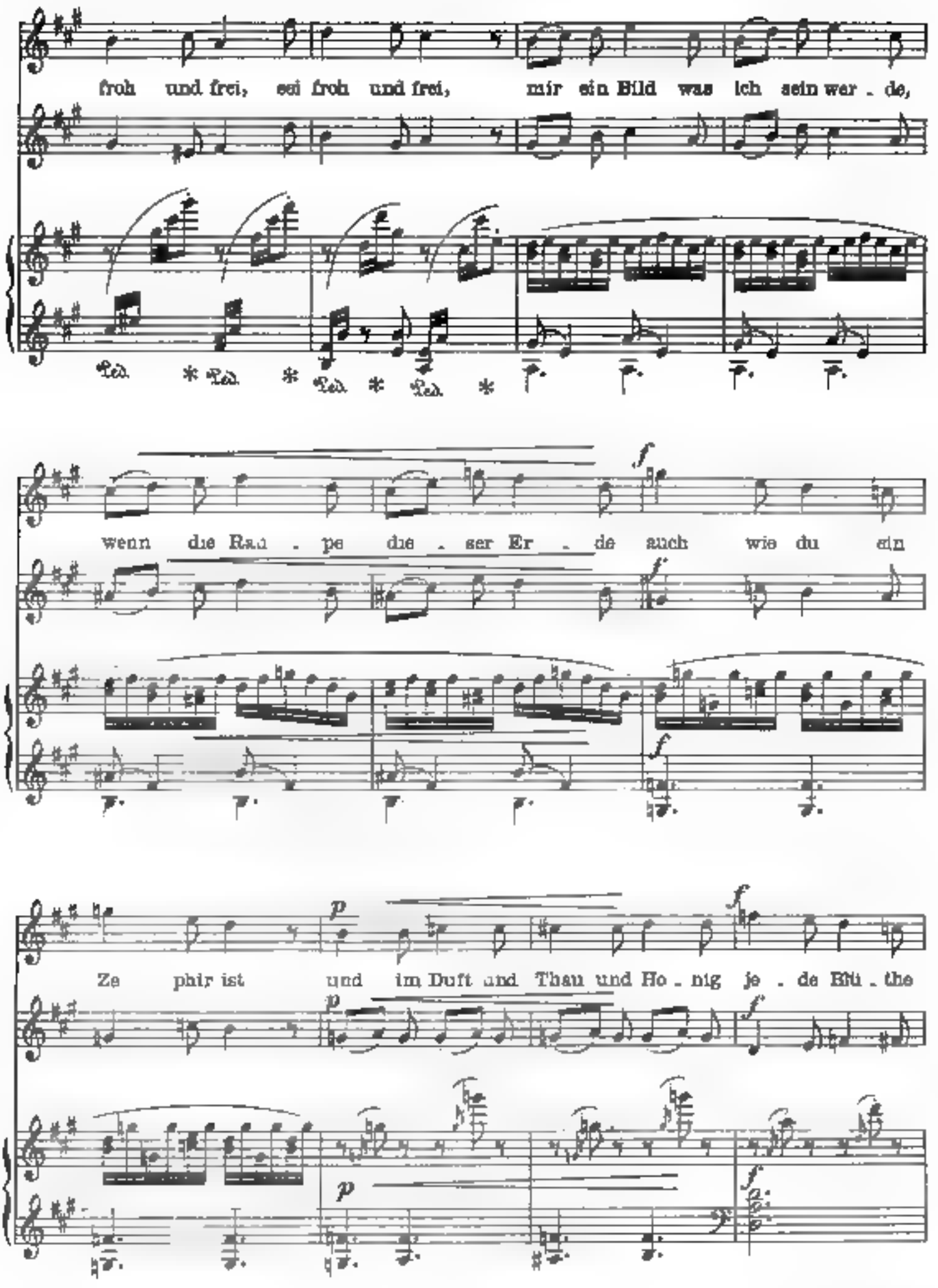
Alt.

Piano.

1. Lie bes, leich tes, luf tges Ding, Schmet ter.ling,
2. War's ein Syl phe, der dein Kleid so bestreut,

Lie bes, klei nes luf tges Ding, Schmetter.ling,
War's ein Syl phe, der dein Kleid so bestreut,


das da ü . ber Blu . men schwe . bet nur von Thau und Blü . then le . bet,
dich aus Mor . gen . duft ge . we . bet nur auf Ta . ge dich be . le . bet?
cresc.
Blu . the selbst, ein flie . gend Blatt, das mit wel . chem Pur . pur fin ger
Seel . chen und dein klop fes Herz pocht da un ter mei nem Fin . ger
wer be . pur . purt hat?
füh . let To . des . schmerz?
Fleuch dahin o Seel chen sei
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *


froh und frei, sei froh und frei, mir ein Bild was ich sein wer . de,
wenn die Ran . pe die . ser Er . de auch wie du ein
Ze phir ist und im Duft und Thau und Ho . nig je . de Blü . the

küsst. Lie - bes, leich - tes, luf - t'ges Ding Schmetterling,

mp

a Tempo

rallent.

p

lie - bes, leich - tes, luf - t'ges Ding fleuch dahin,

p

fleuch — da - hin!

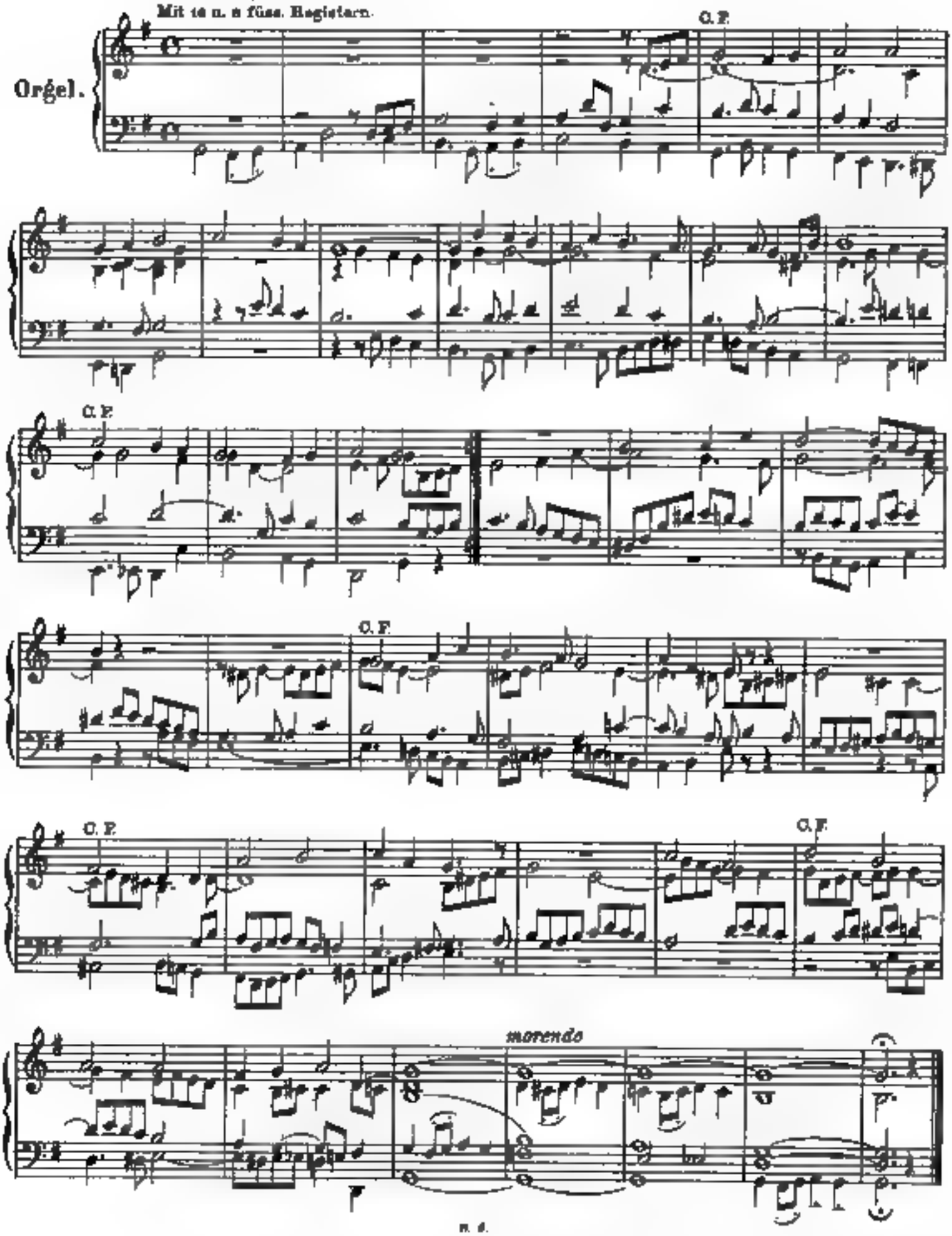
f

Ped. * Ped. *

Herr, wie du willst, so schick's mit mir.

(Aus tiefer Not schrei' ich zu dir.)

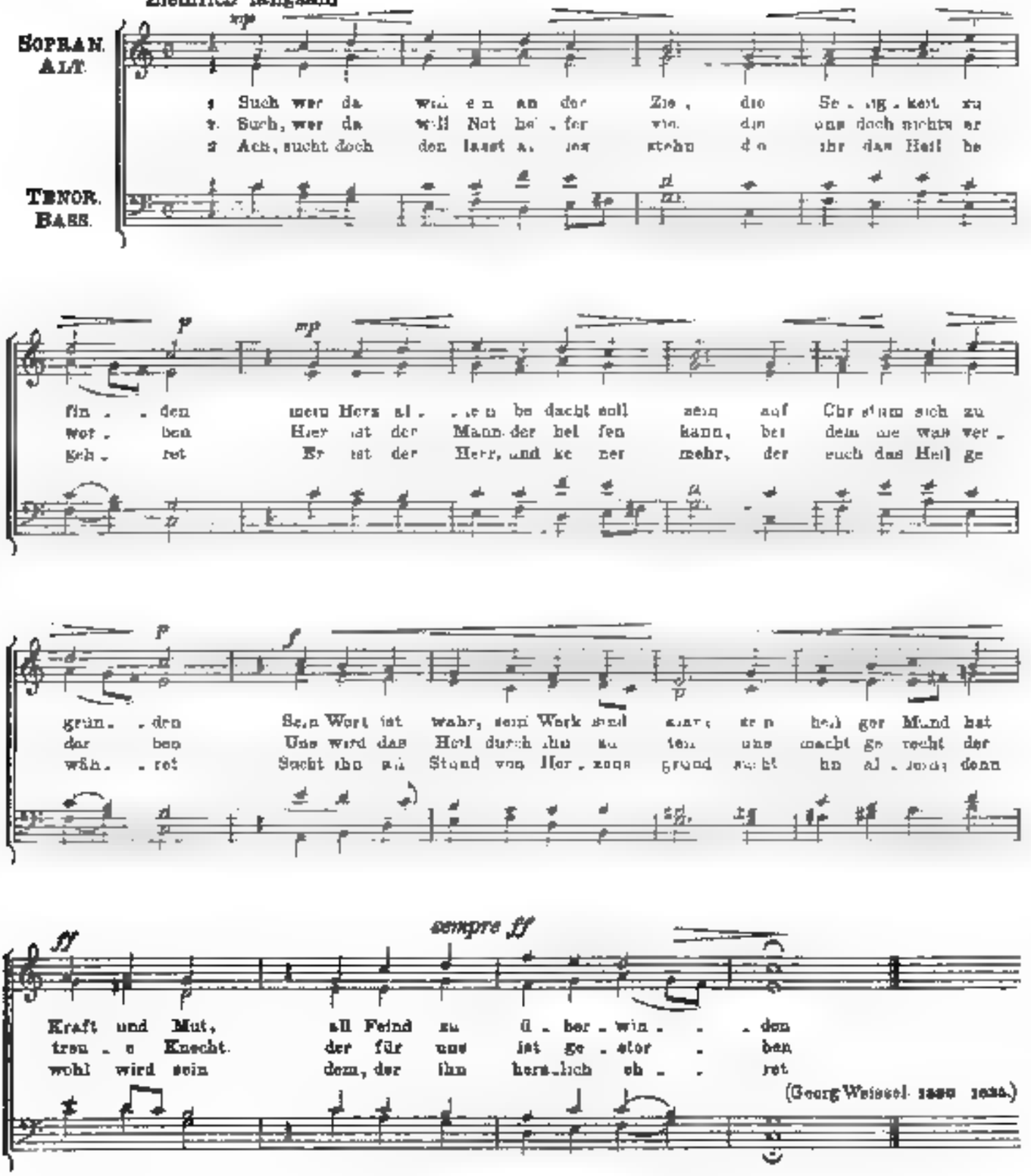
Sehr ruhig. E. Röder, Op. 82 III.



Such, wer da will.

Peter Sohren, 1559.
Tonsatz von Max Reger.

Ziemlich langsam



(Georg Weissel 1590 1635.)

s. o.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Weihnachts-Hymnus.

Franz Tuma, 1704–1774.
Bearbeitet von Otto Schmid, (Dresden).

Moderato.

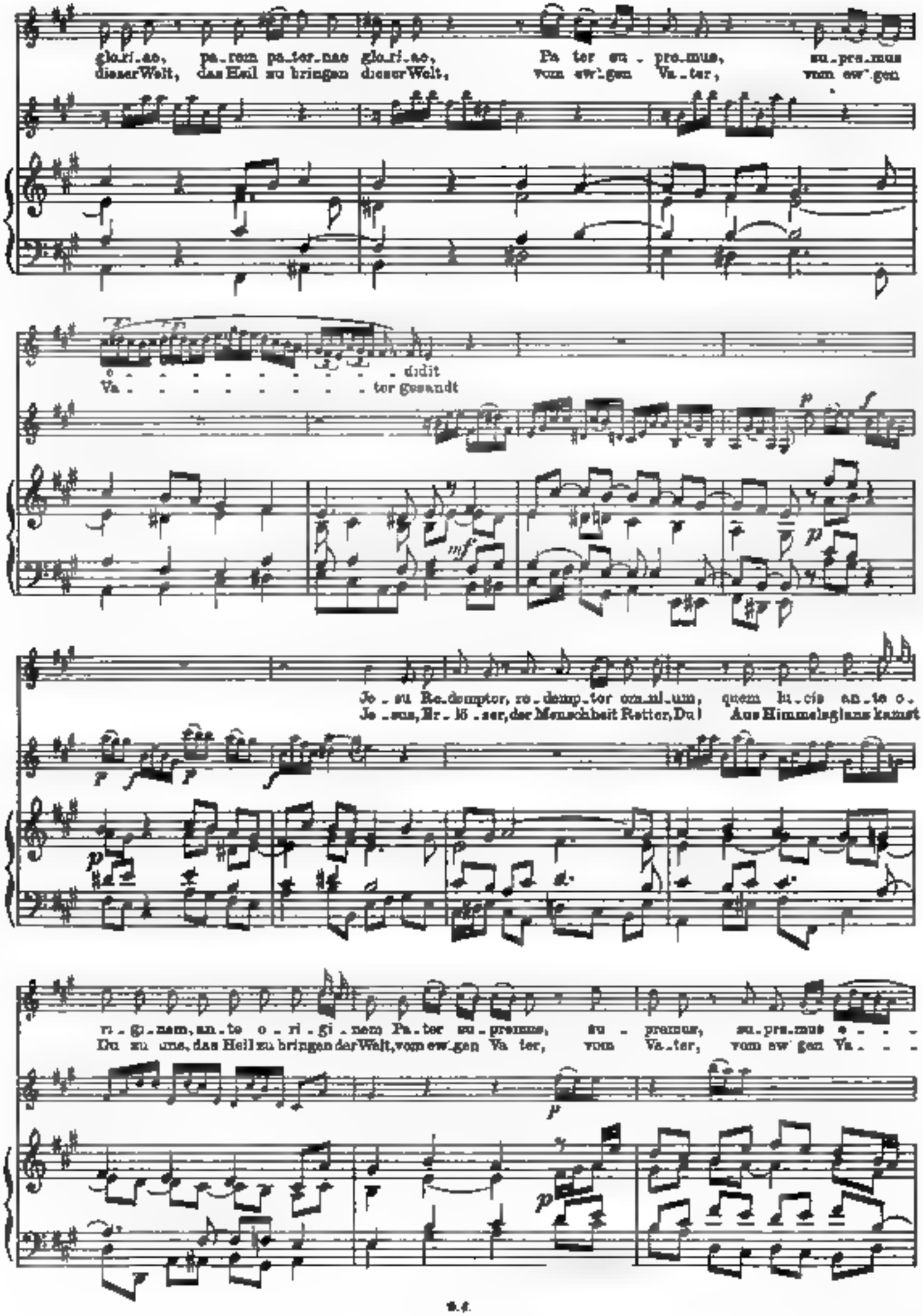
Sopran-Solo.
Violine-Solo.
Orgel.

Je-su Redemptor, re-
Je-sus, Er lö-ser, der

demp-tor om-ni-um,
Menschheit Ret-ter, Du!

quem lu-cis an-te o-ri-gi-nem
Aus Himmelsglanz kamst Du zu uns,

pa-rem pa-ter nae
das Heil zu bringen


glori.ae, pa.rem pa.ter.nae glo.ri.ae, Pa ter su - pre.mus, su.pre.mus
dieserWelt, das Heil zu bringen dieserWelt, vom ew'gen Va.ter, vom ew'gen
didit
Va . . . . . tor gesandt
Je . su Re.demptor, re.demp.tor om.ni.um, quem lu.cis an.te o.
Je .sus, Er . lö .ser, der Menschheit Retter, Du! Aus Himmelsglanz kamst
ri . gi.nem, an.te o . ri . gi . nem Pa.ter su.premus, su - premus, su.pre.mus . . . .
Du zu uns, das Heil zu bringen der Welt, vom ew.gen Va ter, vom Va.ter, vom ew'gen Va . . .

didit
ter uns gesandt

Largo.

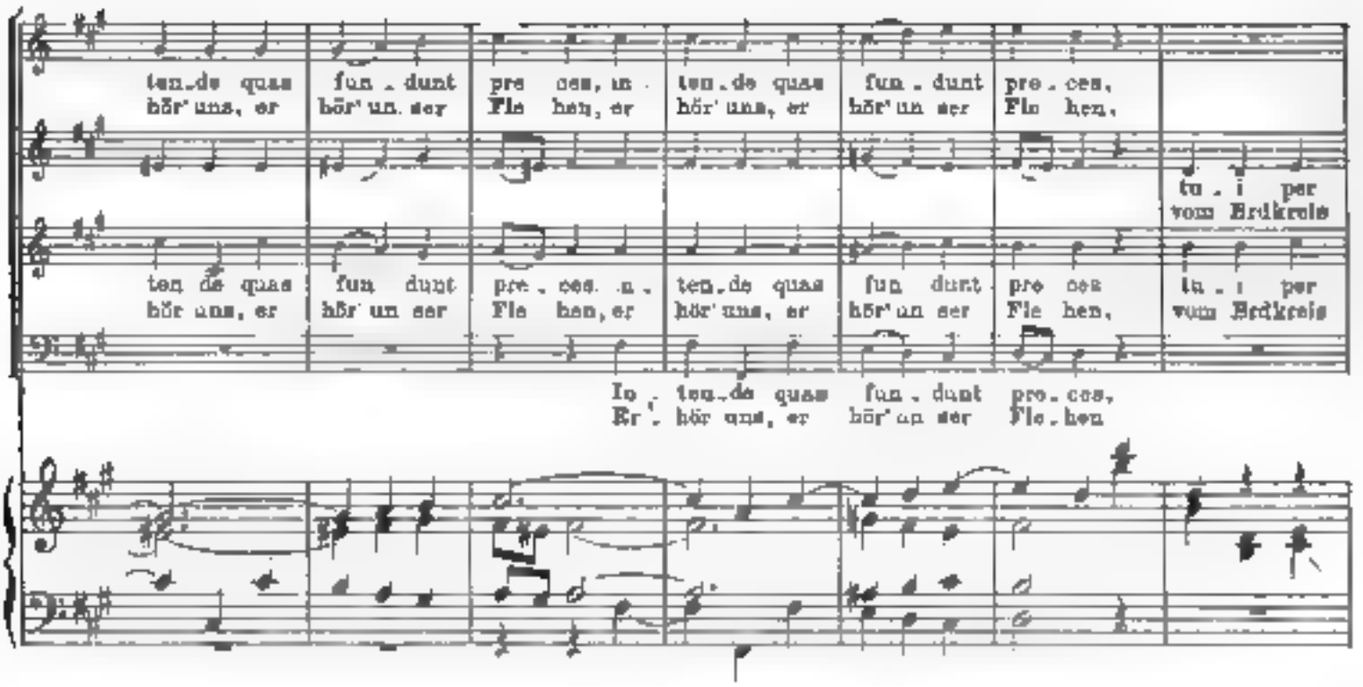
Sopran. Tu lu . men et spien . dor Pa.tris tu spes per. en . nis omnium, in
Du leuchtend Licht, Du Strahl vom Va ter, der Menschheit Trost und Zuversicht, er

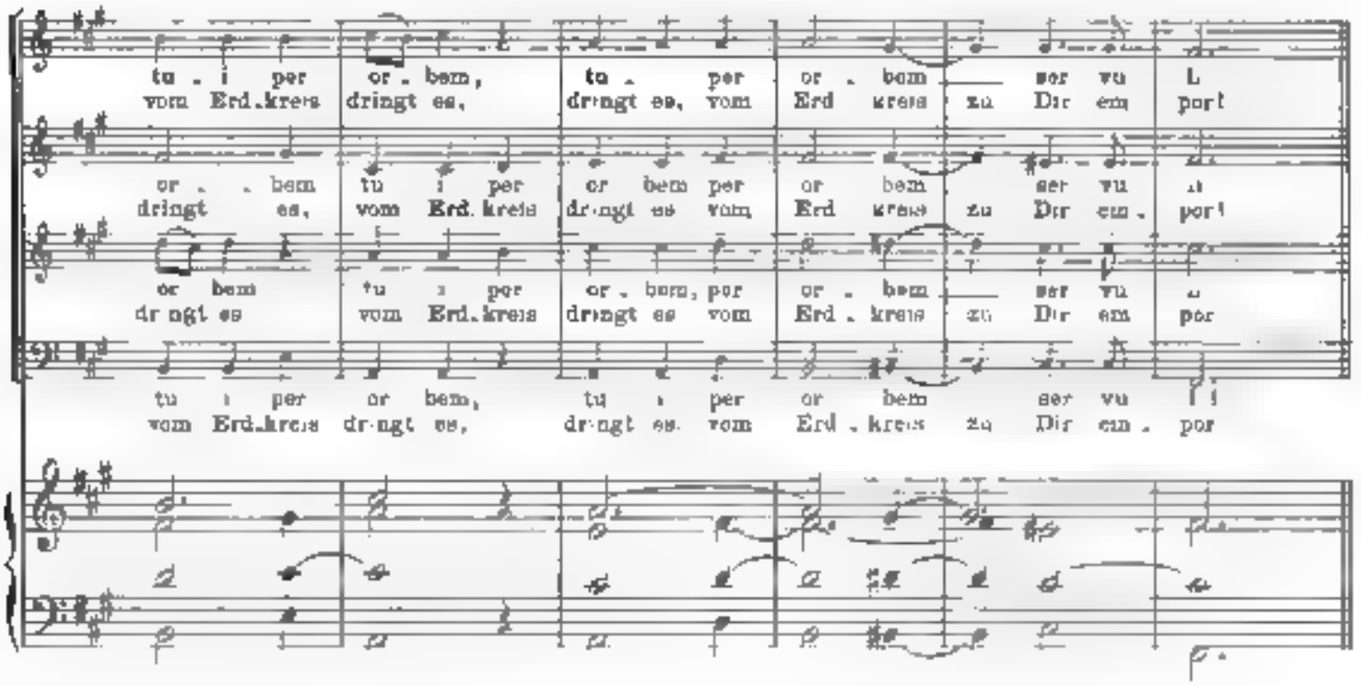
Alt

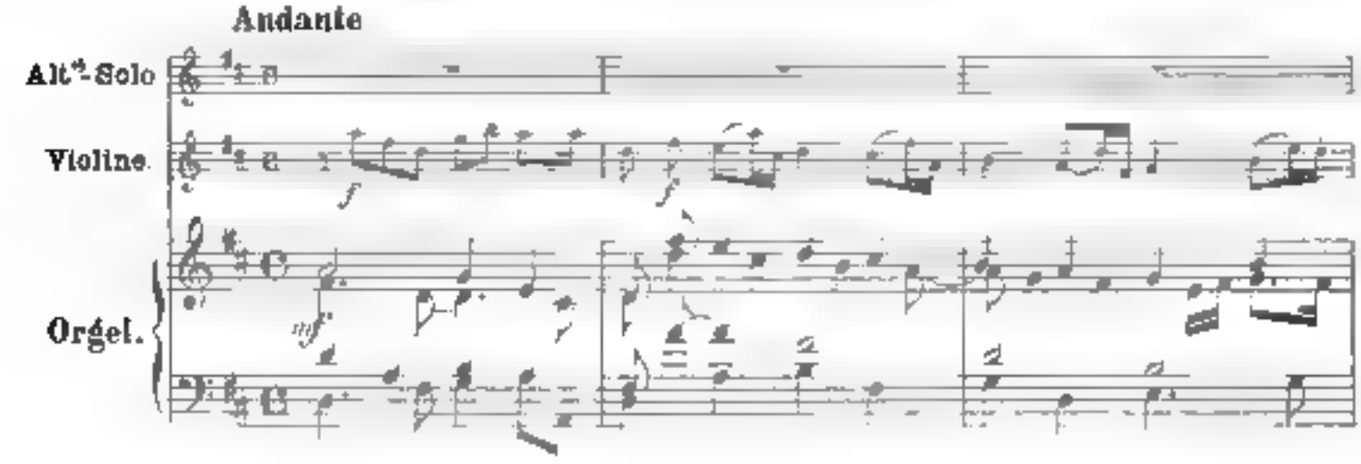
Tenor In
Er.

Bass.

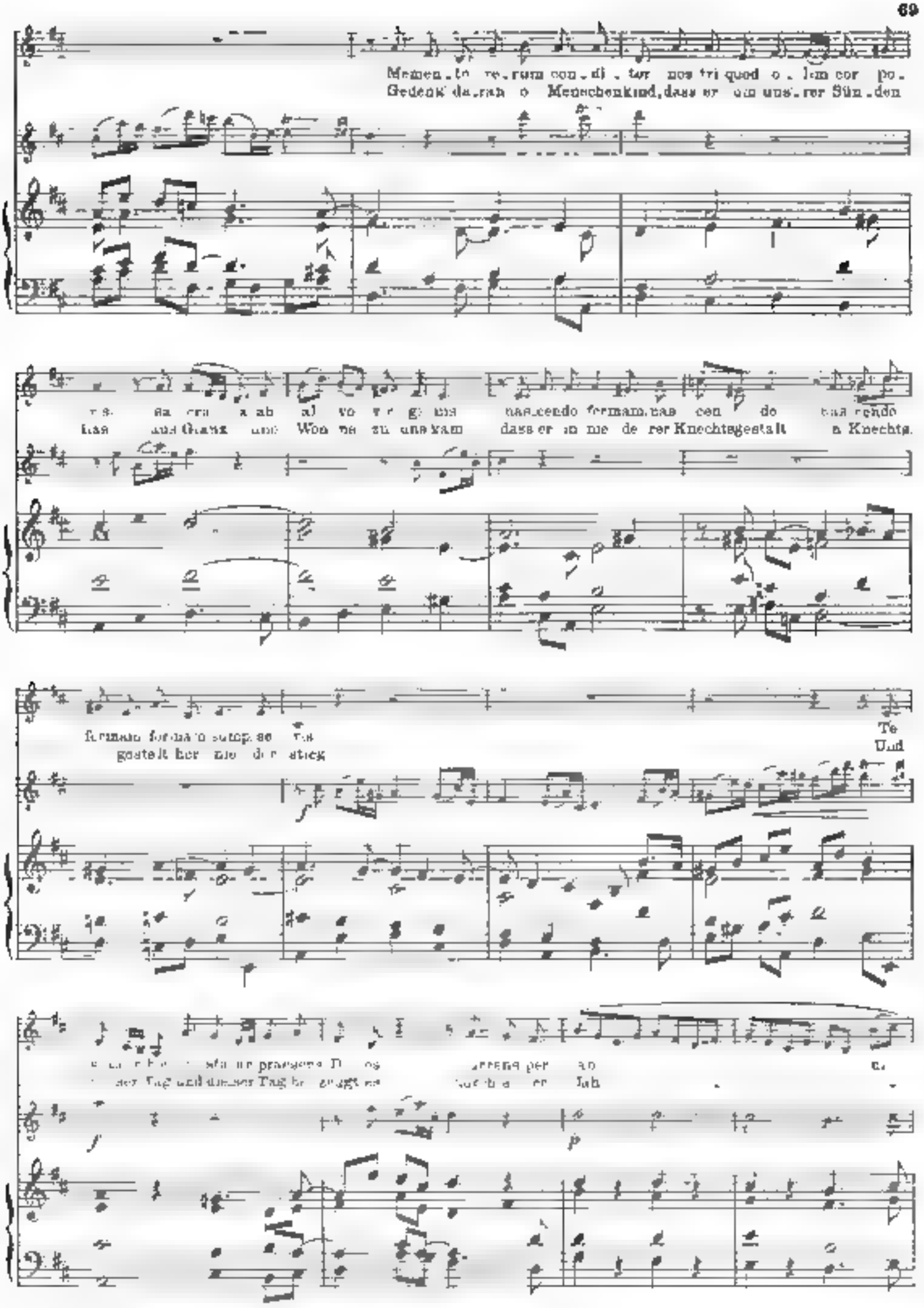
Orgel

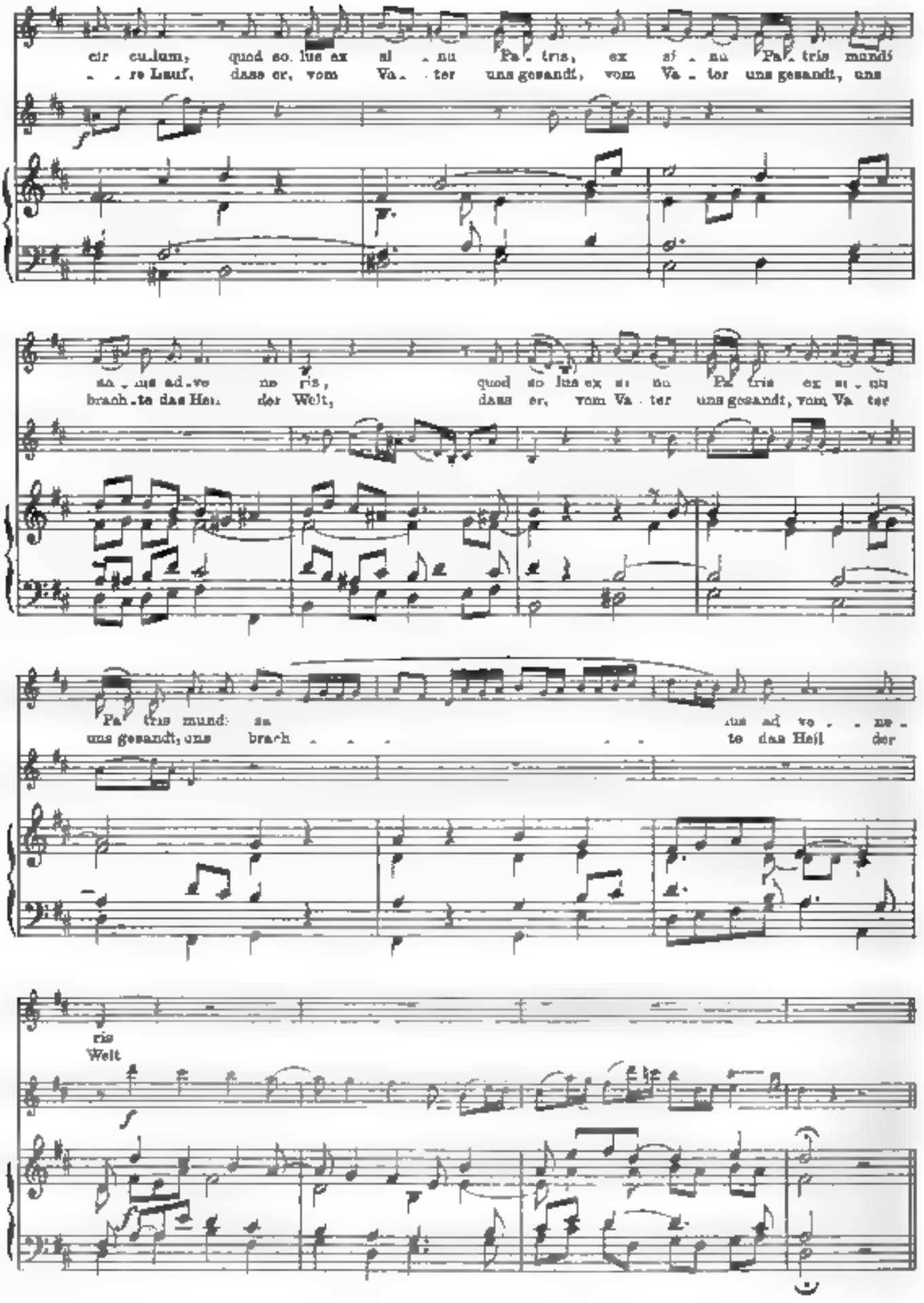




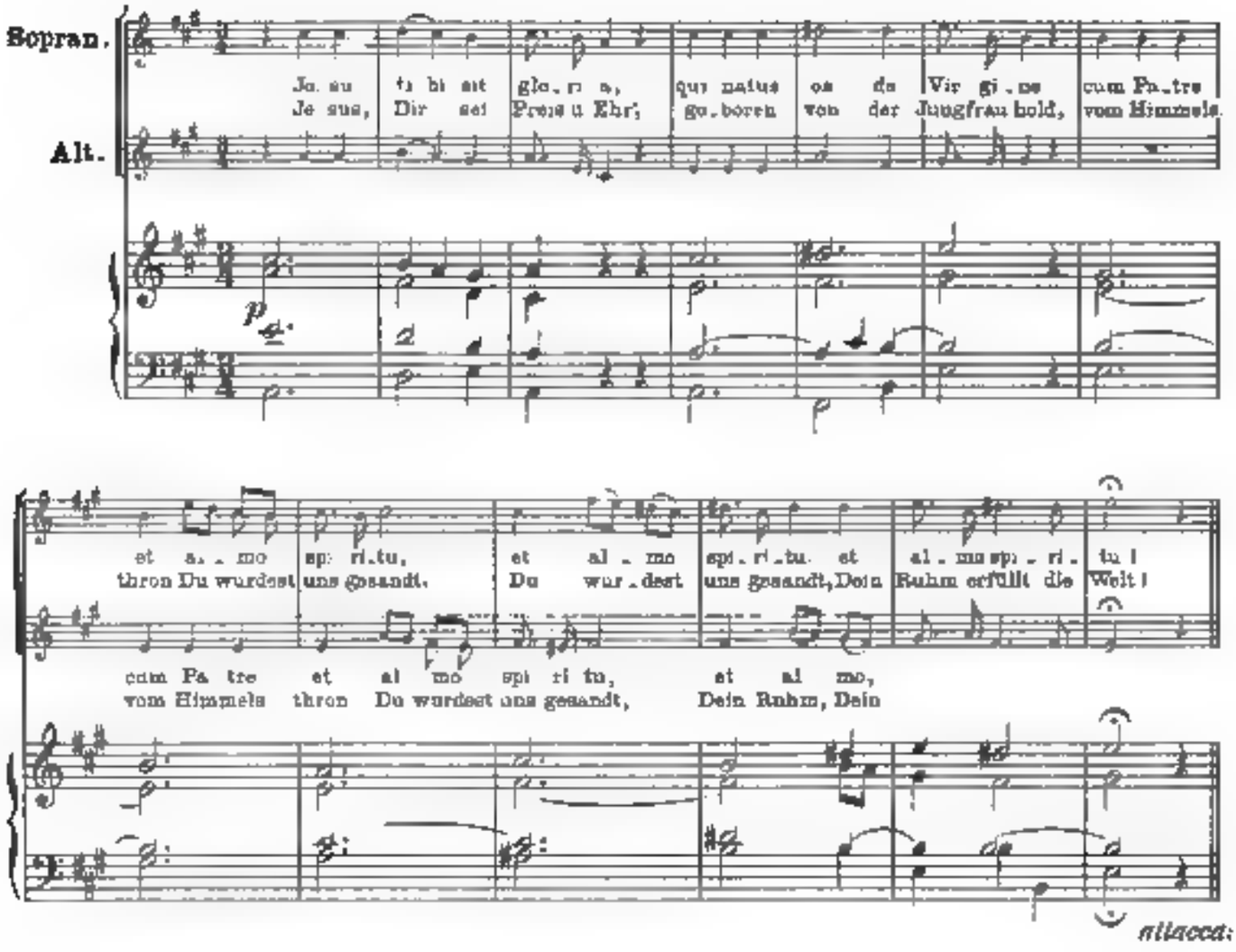


*) Im Original für Bass


Memen.to re.rum con.di.tor nos tri quod o.lim cor po.
Gedenk da.ran o Menschenkind,dass er um uns.rer Sün.den
re. na cre a ab al vo r r g: nis nascendo formam.nis cen do nis rendo
lass uns Gnade und Won ne zu uns kam dass er an me de rer Knechtsgestalt n Knechts.
formam for.ma'o corp.se tis
gestellt her nie der stieg
Te
Und
e. ter.ni.tat.is sti.ae pro.pe.ra.re Di os
der Tag und stun.den Tag her.zu.ge.ben
ser.va per ho
sucht.e er Ich
p

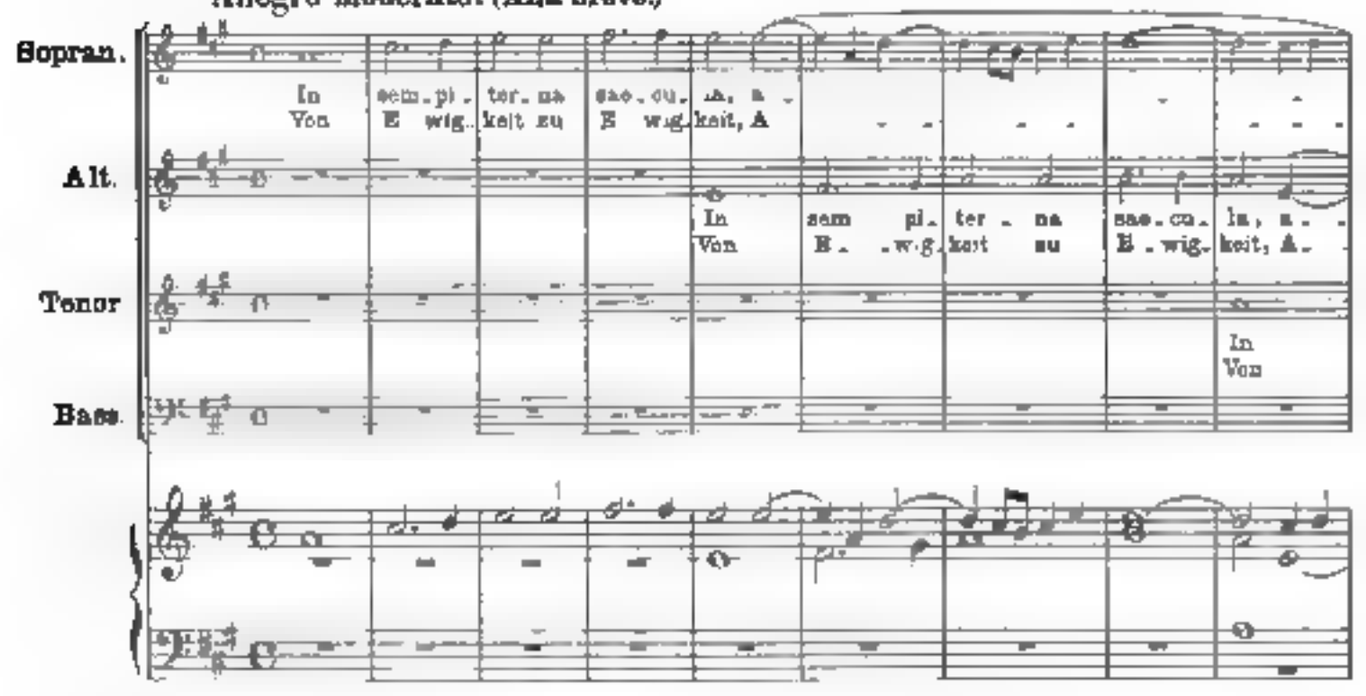

cir cu.lum, quod so. lus ex si . nu Pa . tris, ex si . nu Pa . tris mundi
. . re Lauf, dass er, vom Va . ter uns gesandt, vom Va . ter uns gesandt, uns
sa . lus ad . ve ne ris, quod so lus ex si nu Pa tris ex si . nu
brach . te das Heil der Welt, dass er, vom Va . ter uns gesandt, vom Va ter
Pa tris mundi sa . lus ad ve . . ne .
uns gesandt, uns brach . . . te das Heil der
ris
Welt

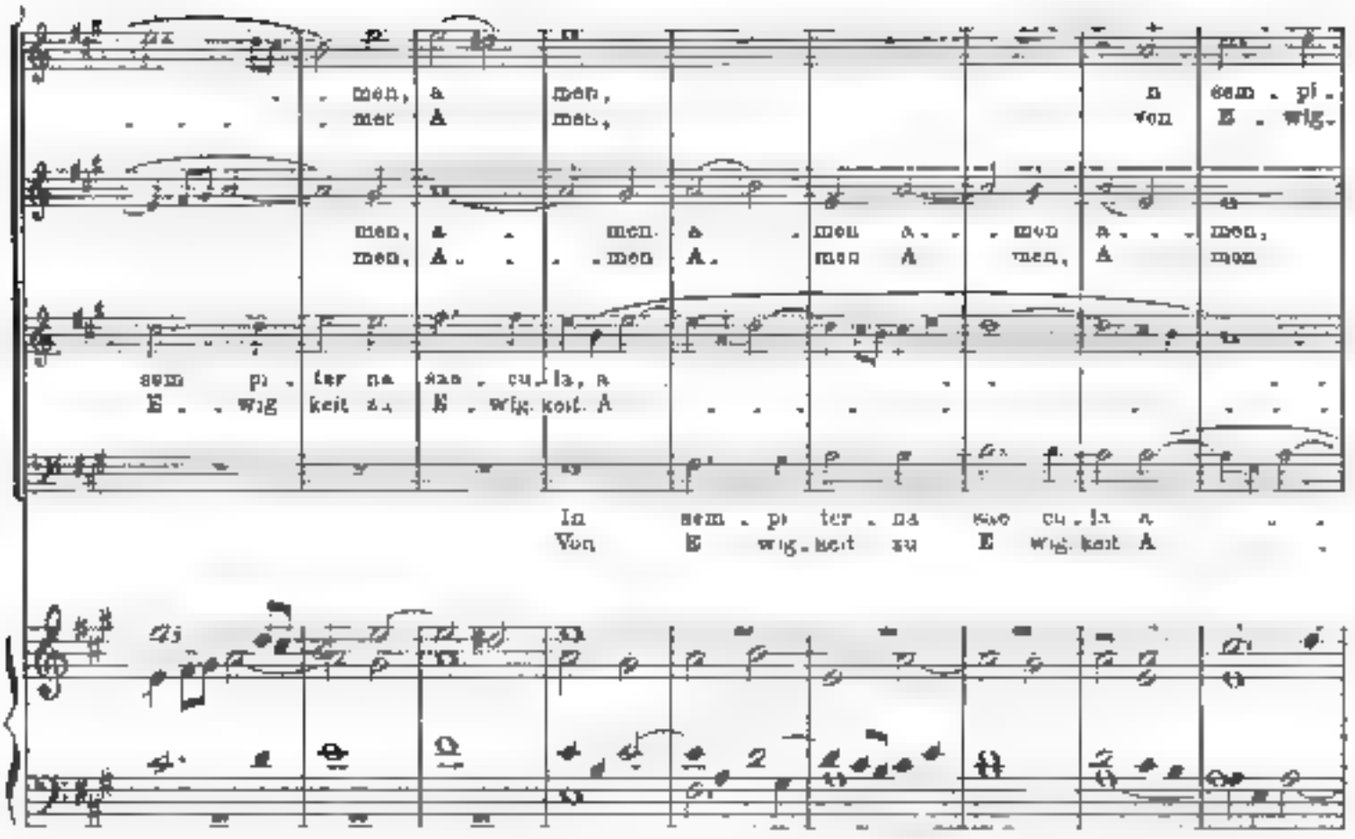
Moderato.

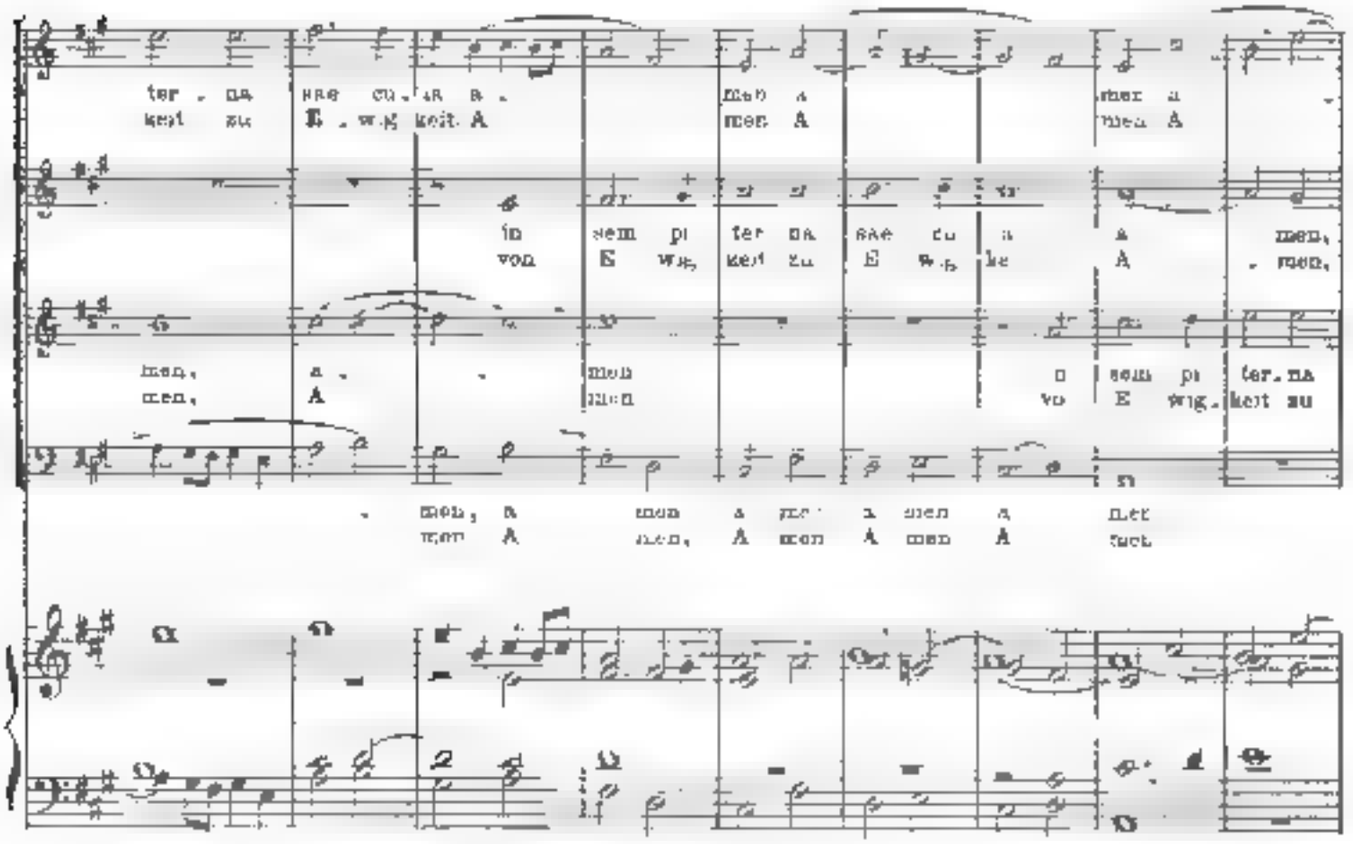


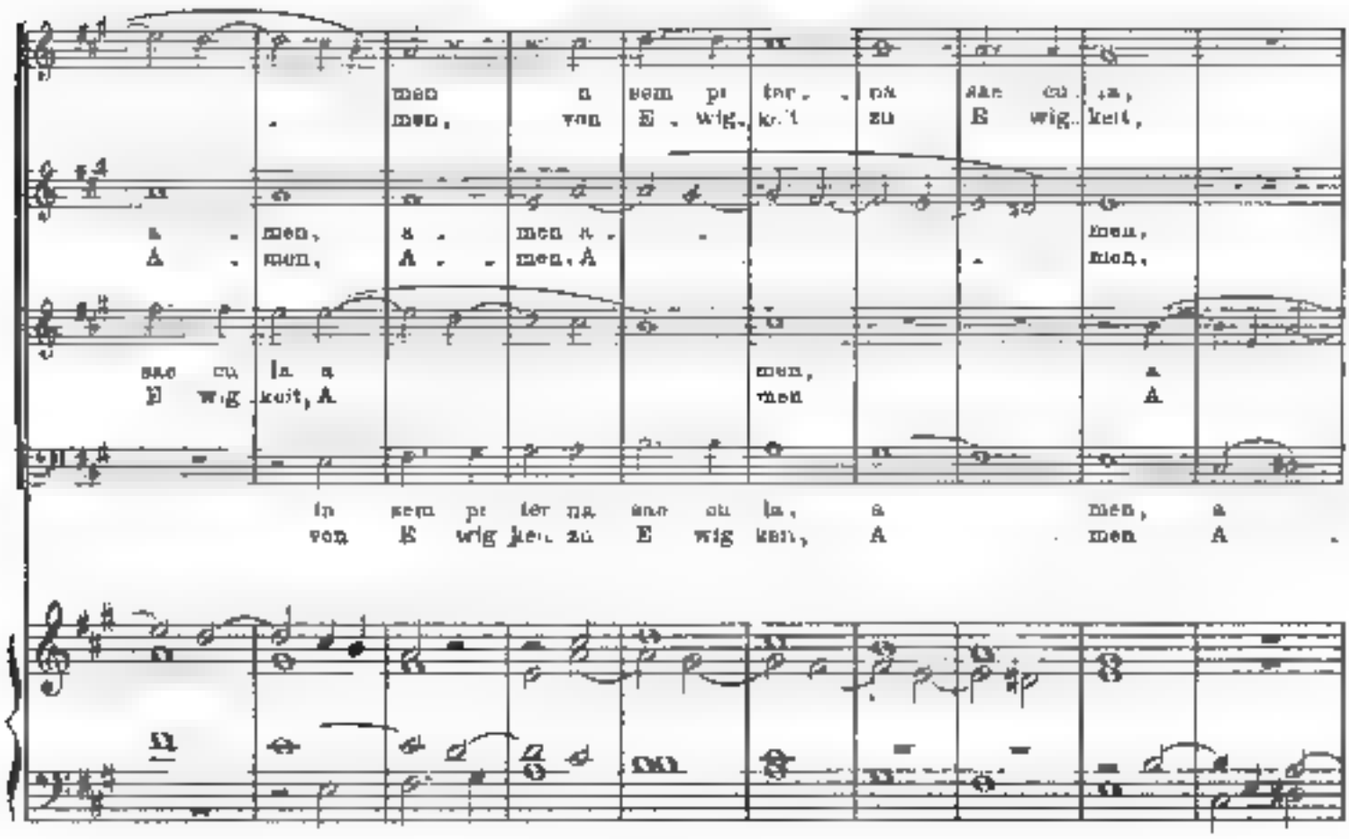
CHOR.

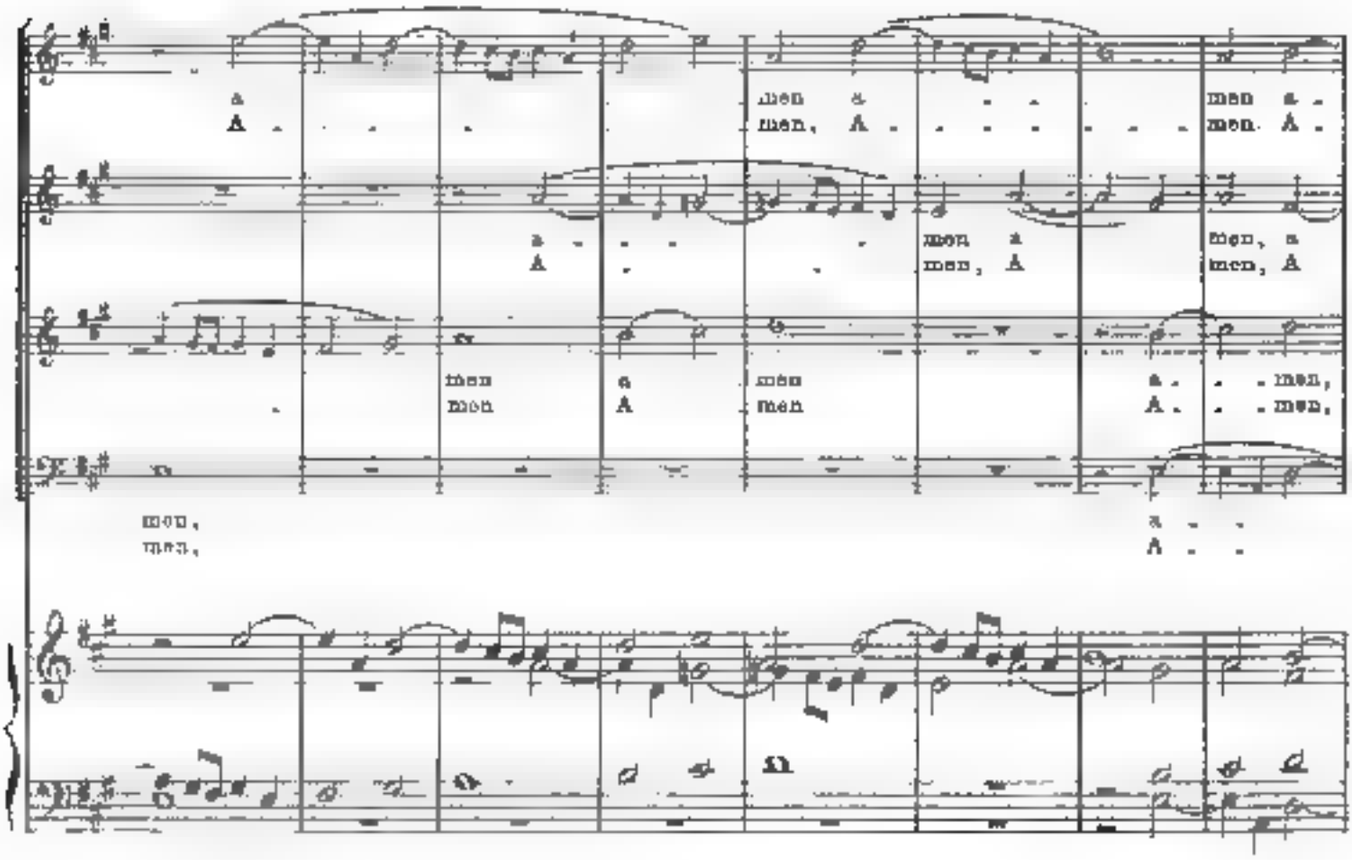
Allegro moderato. (Alla breve.)

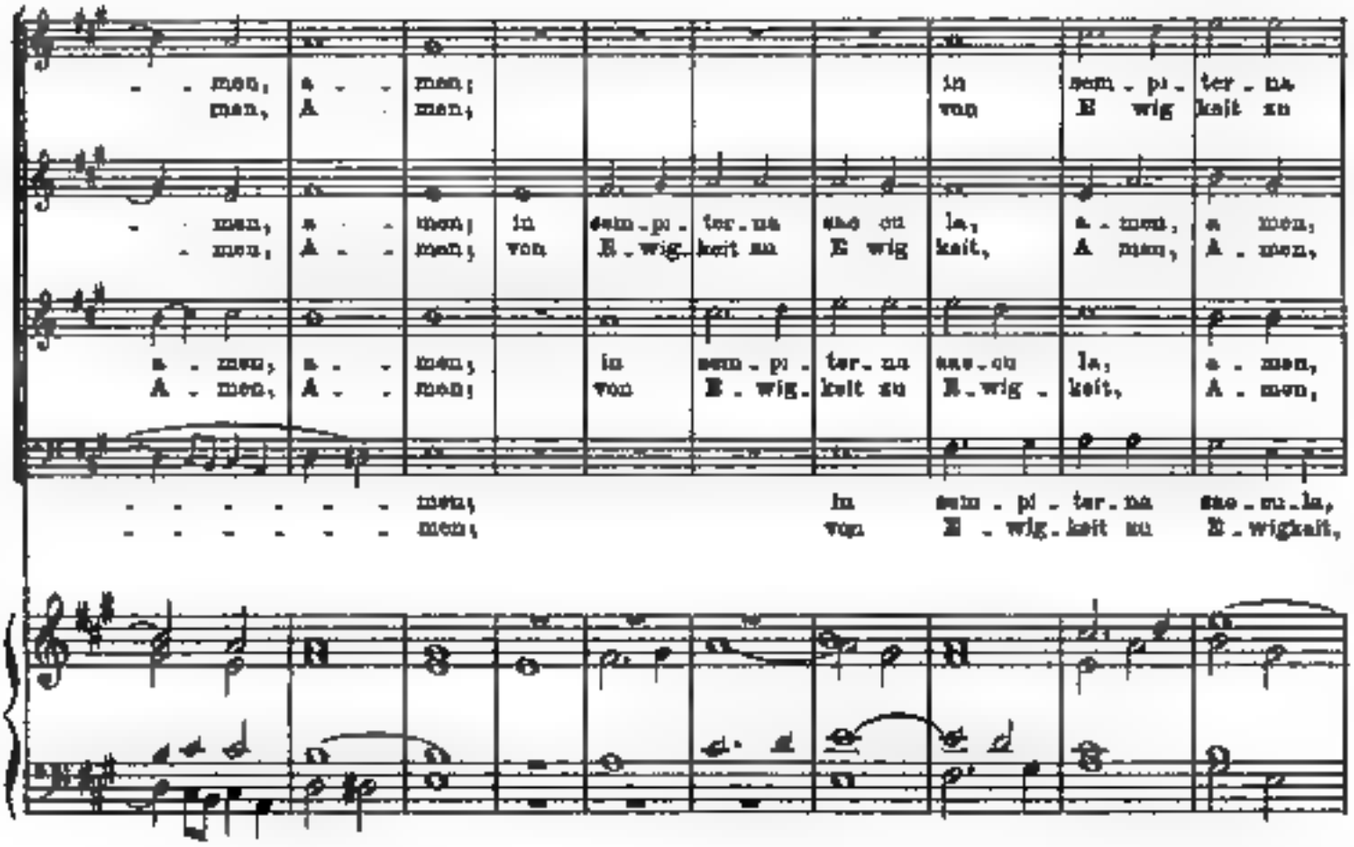


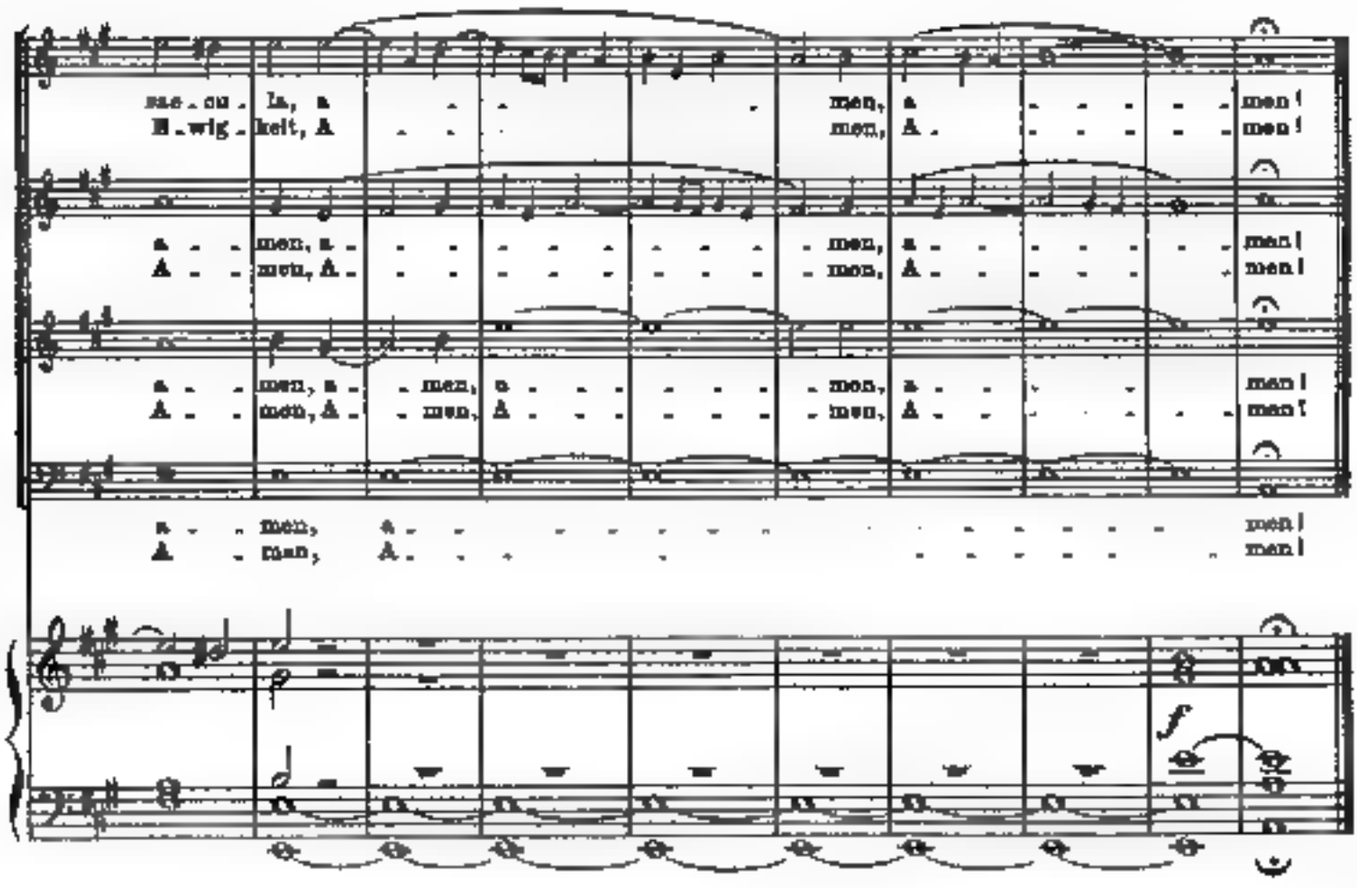

men, a men, n sem . pi .
men, A men, von E . wig .
men, a . men . a . men a . . . men a . . . men,
men, A . . . men A. men A men, A mon
sem pi . ter na sae . cu . la, a
E . wig keit zu E . wig . keit A
In sem . pi ter . na sae cu . la a
Von E wig . keit zu E wig . keit A


ter . na sae cu . la, a
keit zu E . wig . keit A
men a men a
men A men A
in sem pi ter na sae cu la a men,
von E wig, keit zu E wig . keit A men,
men, a . men o sem pi ter . na
men, A men vo E wig . keit zu
men, a men a men a men a men
men A men, A men A men A men


men a sem pi ter. na ae cu la,
men, von E wig. kit zu E wig. keit,
a men, a men a
A men, A men. A
men,
men,
sae cu la a
E wig keit, A
men,
men
a
A
in sem pi ter na ae cu la, a men, a
von E wig kei. zu E wig kei, A men A


a
A
men a
men, A
men a
men, A
a
A
men a
men, A
men, a
men, A
men
men
a
A
men
men
a men,
A men,
men,
men,
a
A


men, a - men; in sem - pi - ter - na
men, A - men; von E wig kait zu
men, a - men; in sem - pi - ter - na sae - cu - la, a - men, a - men,
men, A - men; von E - wig - kait zu E wig kait, A men, A - men,
a - men, a - men; in sem - pi - ter - na sae - cu - la, a - men,
A - men, A - men; von E - wig - kait zu E - wig - kait, A - men,
men; in sem - pi - ter - na sae - cu - la,
men; von E - wig - kait zu E - wigkait,


sae - cu - la, a men, a men!
E - wig - kait, A men, A men!
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a men!
A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A men!
a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a men!
A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A men!
a - men, a - men, a men!
A - men, A - men, A men!
f

s.d.

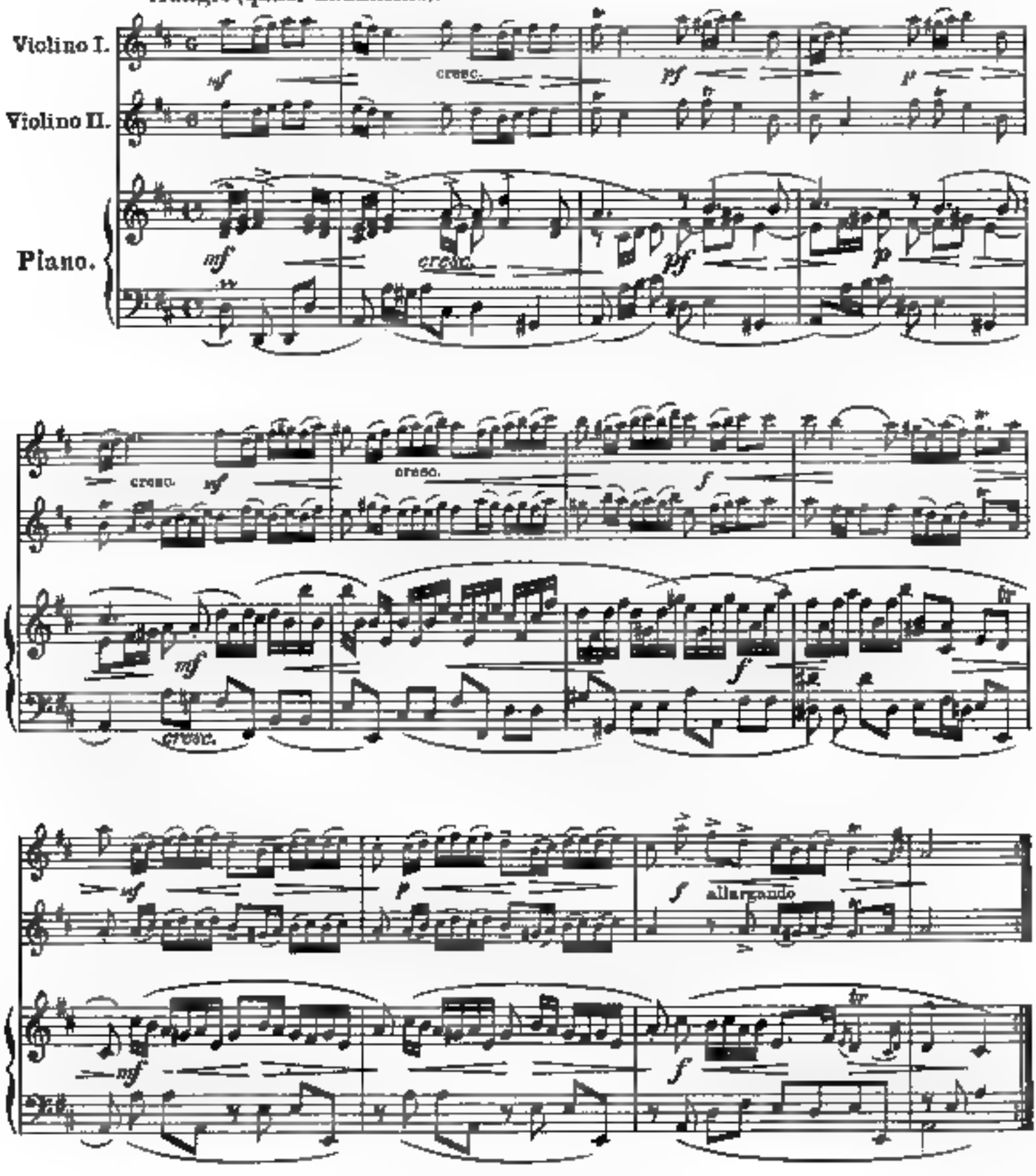
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

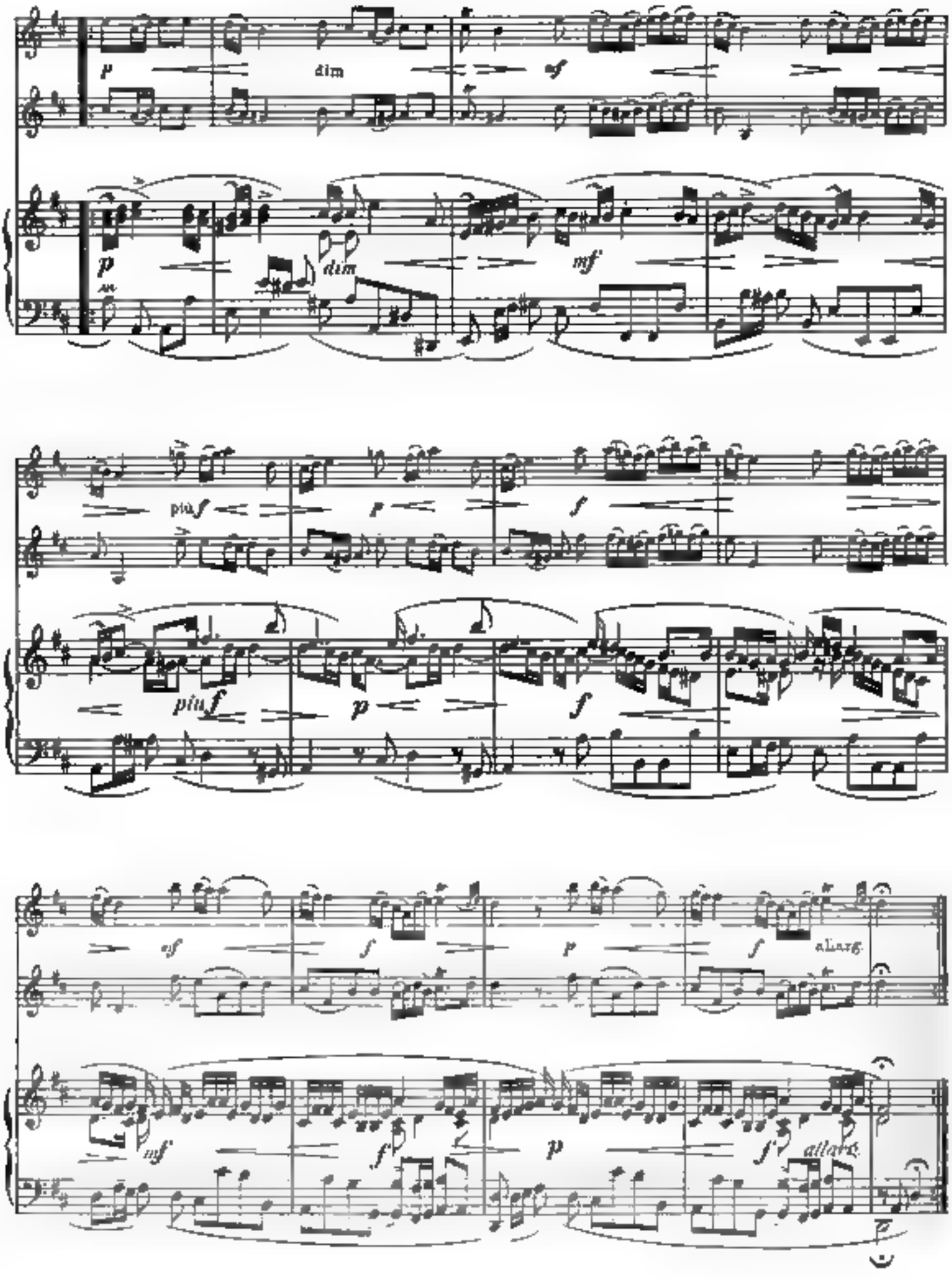
Trio-Sonate

von Giuseppe Tartini, Op. 2 IV.

Herausgegeben von
Dr. Hugo Riemann.

Adagio (quasi andantino).

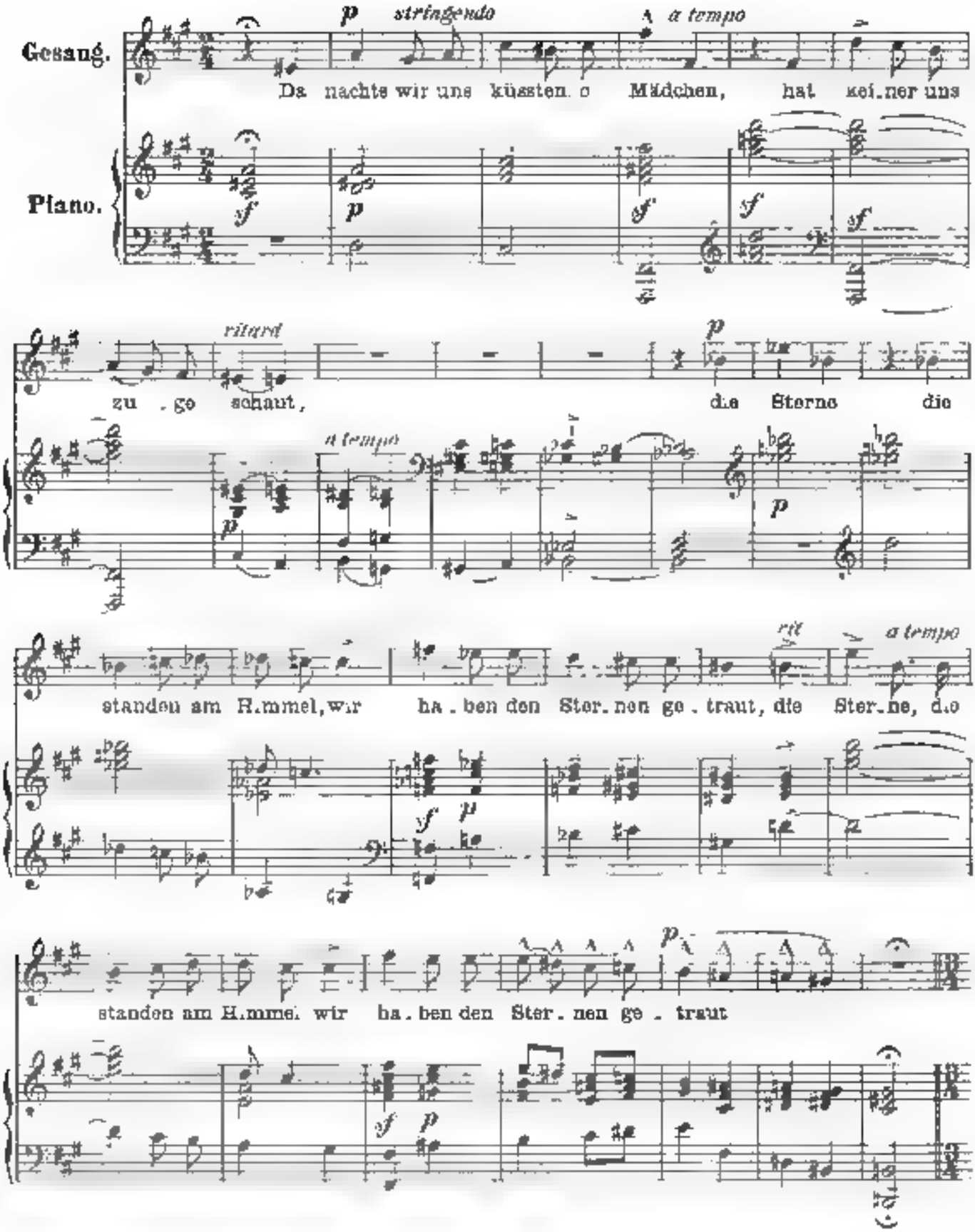



p
dim
mf
più f
allarg.

Verratene Liebe.

(A. v. Chamisso.)

Max Arend.



più mosso

p dolce

Es ist ein Stern ge fal len, der hat dem Meer uns ver klagt, da hat das

p *pp* *sf*

stringe. e cresc.

Meer es dem Ru . der das Ruder dem Schiffer ge . sagt Da sang der

tempo primo

sel . be Schiffer es sei ner Lieb sten vor nun singens auf

f *p*

Strassen und Märkten die Mädchen und Knaben im Chor

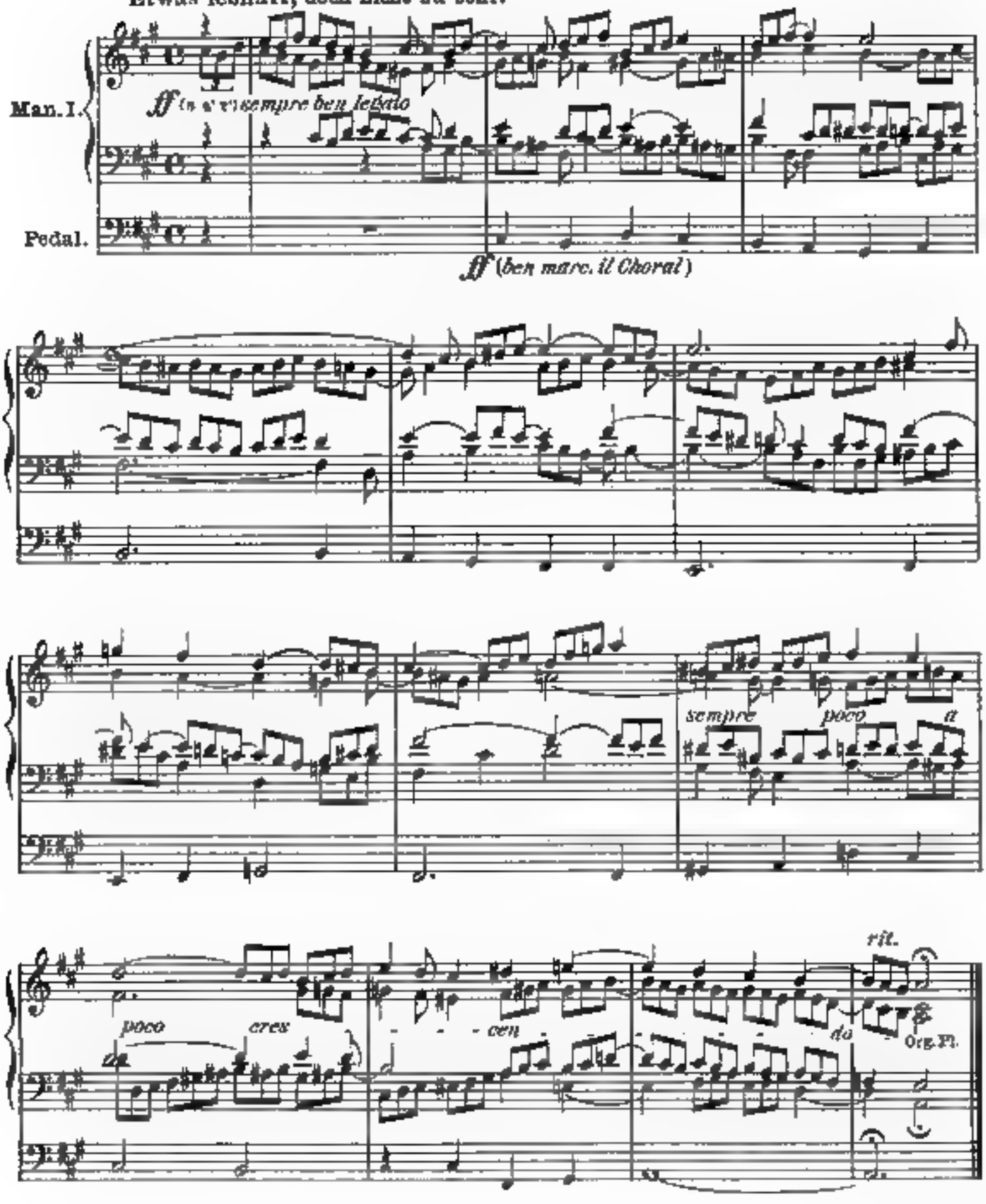
f *f* *f*

Vorspiel für Orgel:

„Auferstehn, ja Auferstehn."

Max Reger.

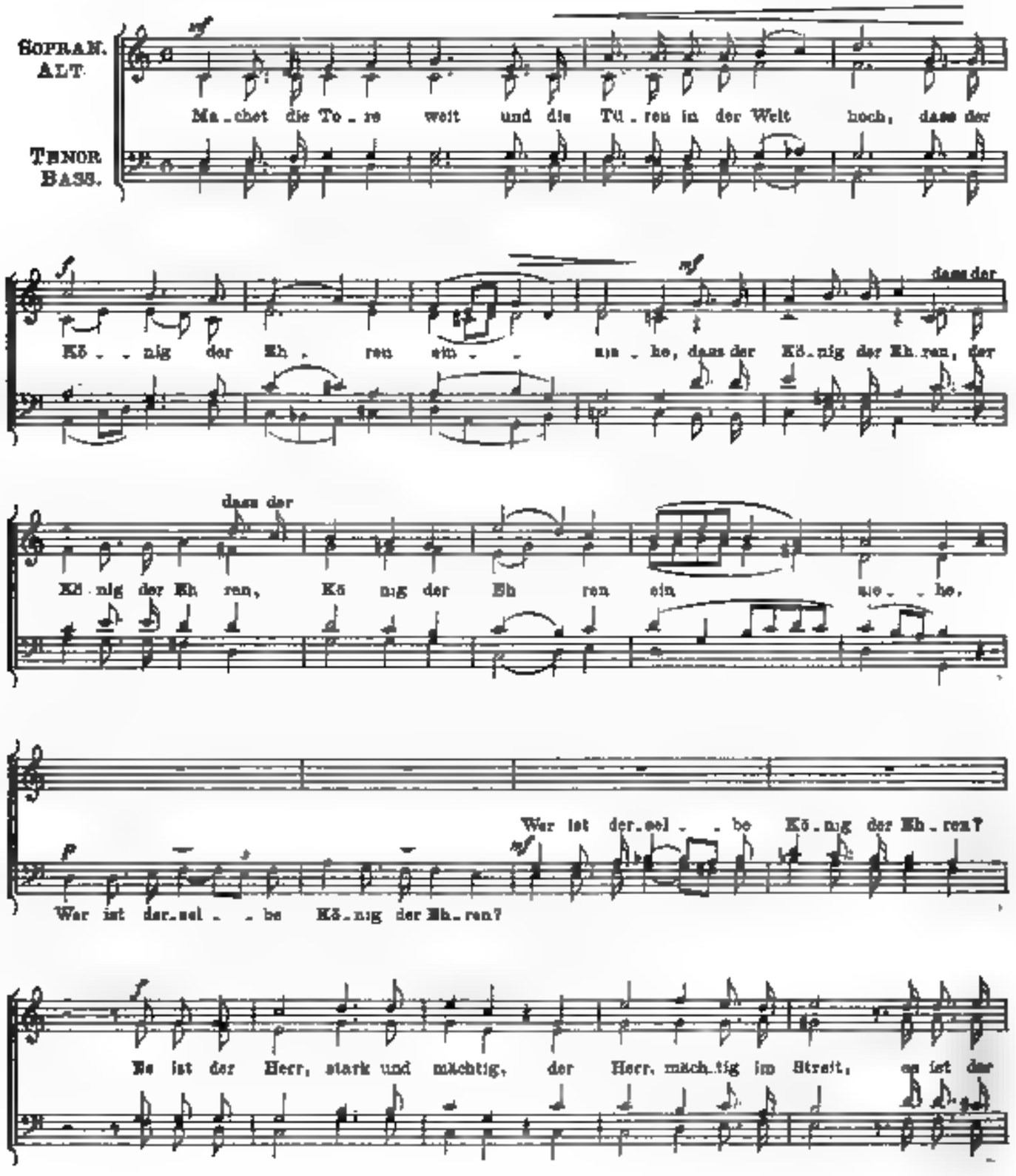
Etwas lebhaft, doch nicht zu sehr.

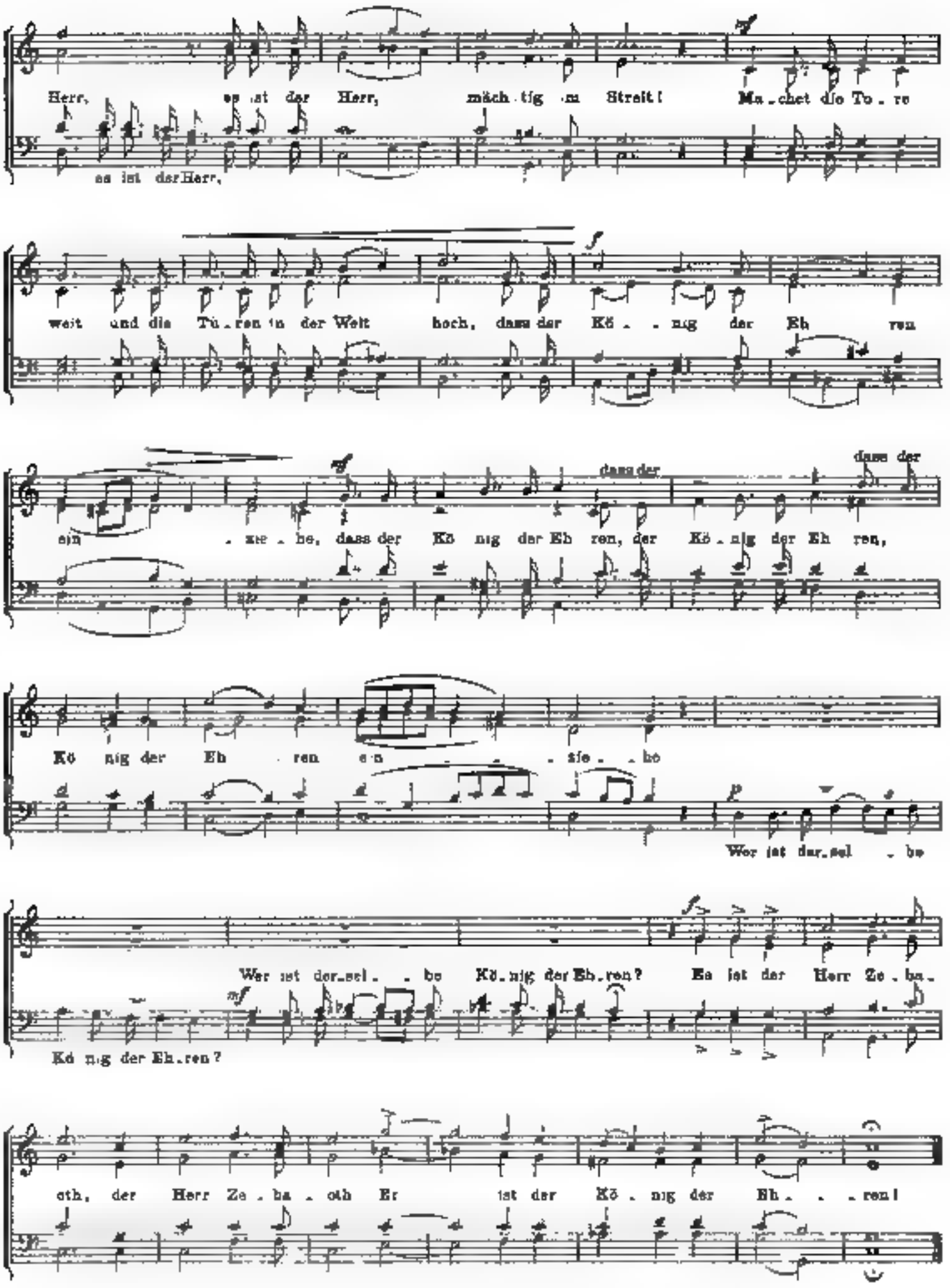


Zum Advent.

Ps. 24, 7-10.

R. Bosse, Op. 22.

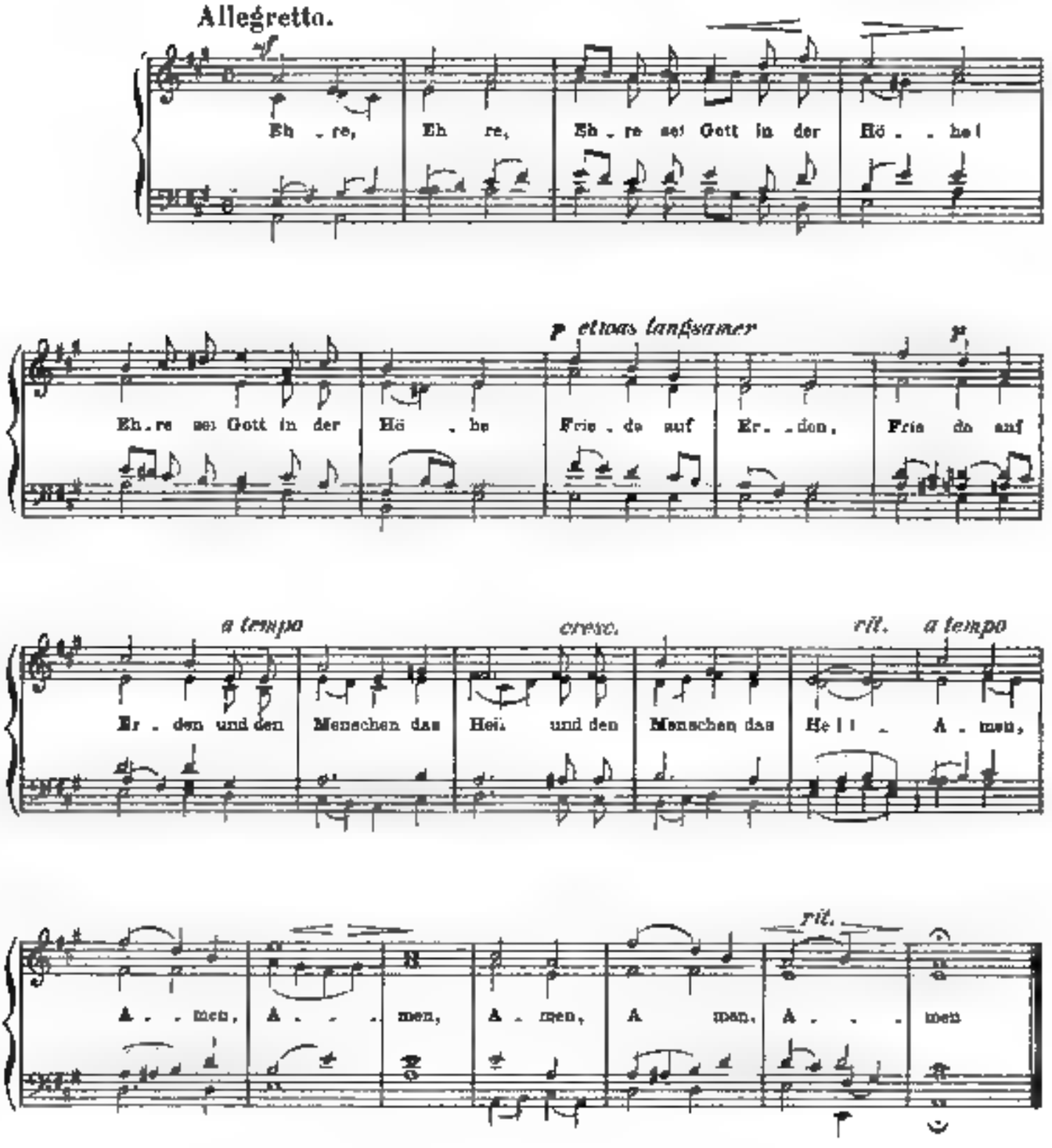



Herr, es ist der Herr, mächtig im Streit! Machet die To re
es ist der Herr,
weit und die Tü ren in der Welt hoch, dass der Kö nig der Eh ren
ein ze he, dass der Kö nig der Eh ren, der Kö nig der Eh ren,
dass der
Kö nig der Eh ren ein sie he
Wer ist der sel be
Wer ist der sel be Kö nig der Eh ren? Es ist der Herr Ze ba
Kö nig der Eh ren?
oth, der Herr Ze ba oth Er ist der Kö nig der Eh ren!

Ehre sei Gott in der Höhe!

(Für 1stimm. Kinderchor od. 1Singstimme mit Begl. d. Orgel (resp. des Harmon. od Pianoforte).

P. Teichfischer



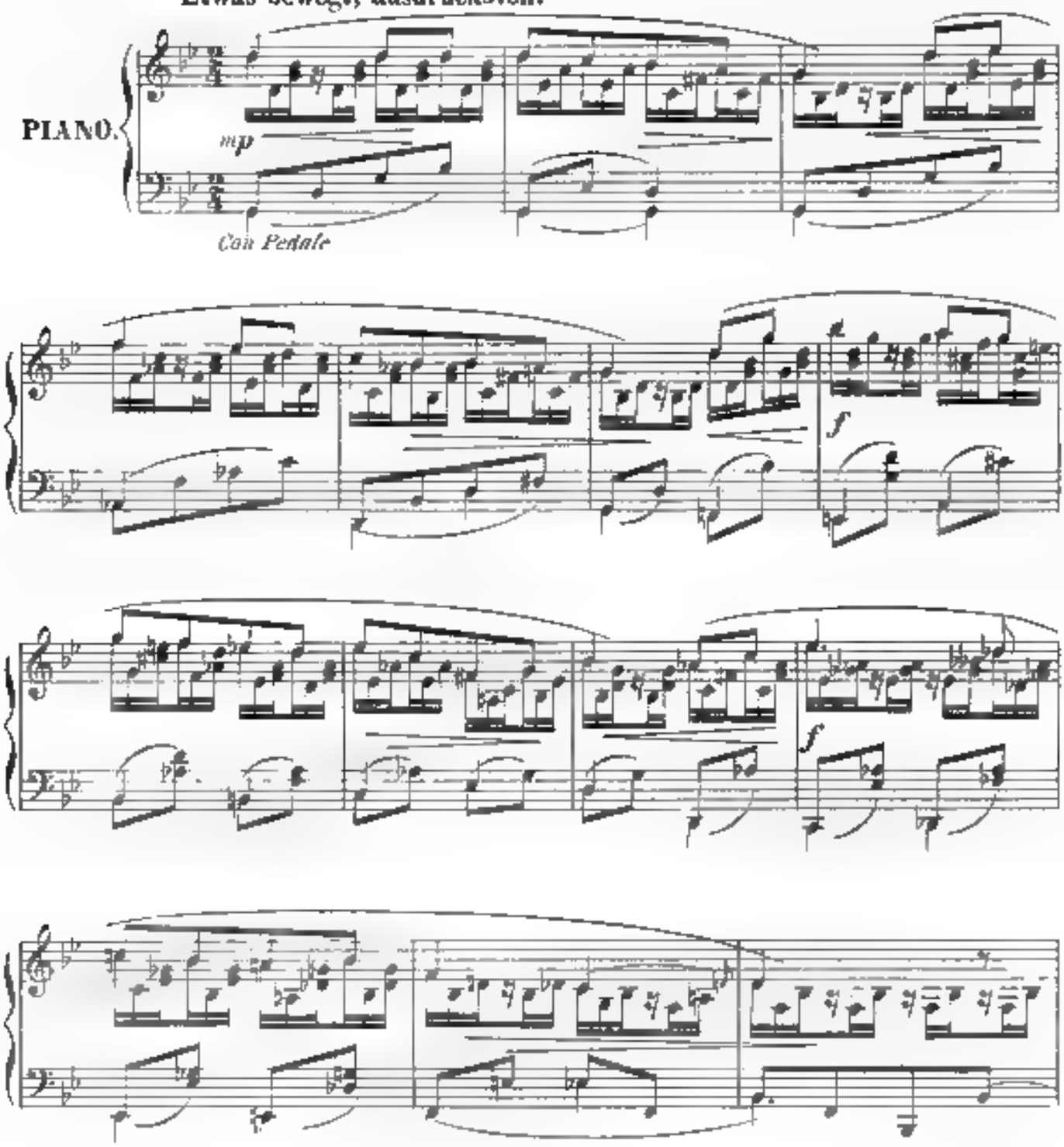
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

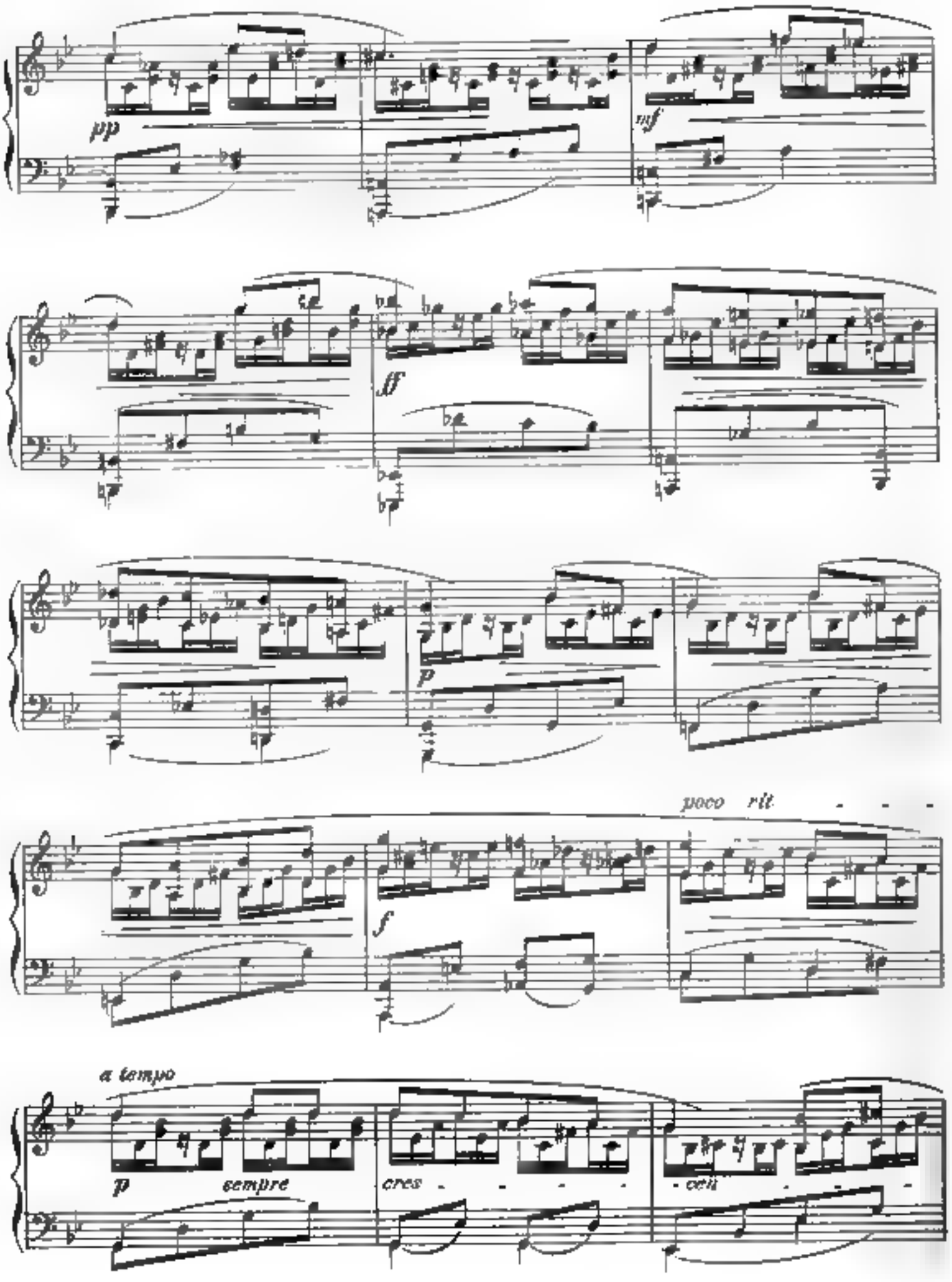
Baronesse E von Seckendorff zugeeignet

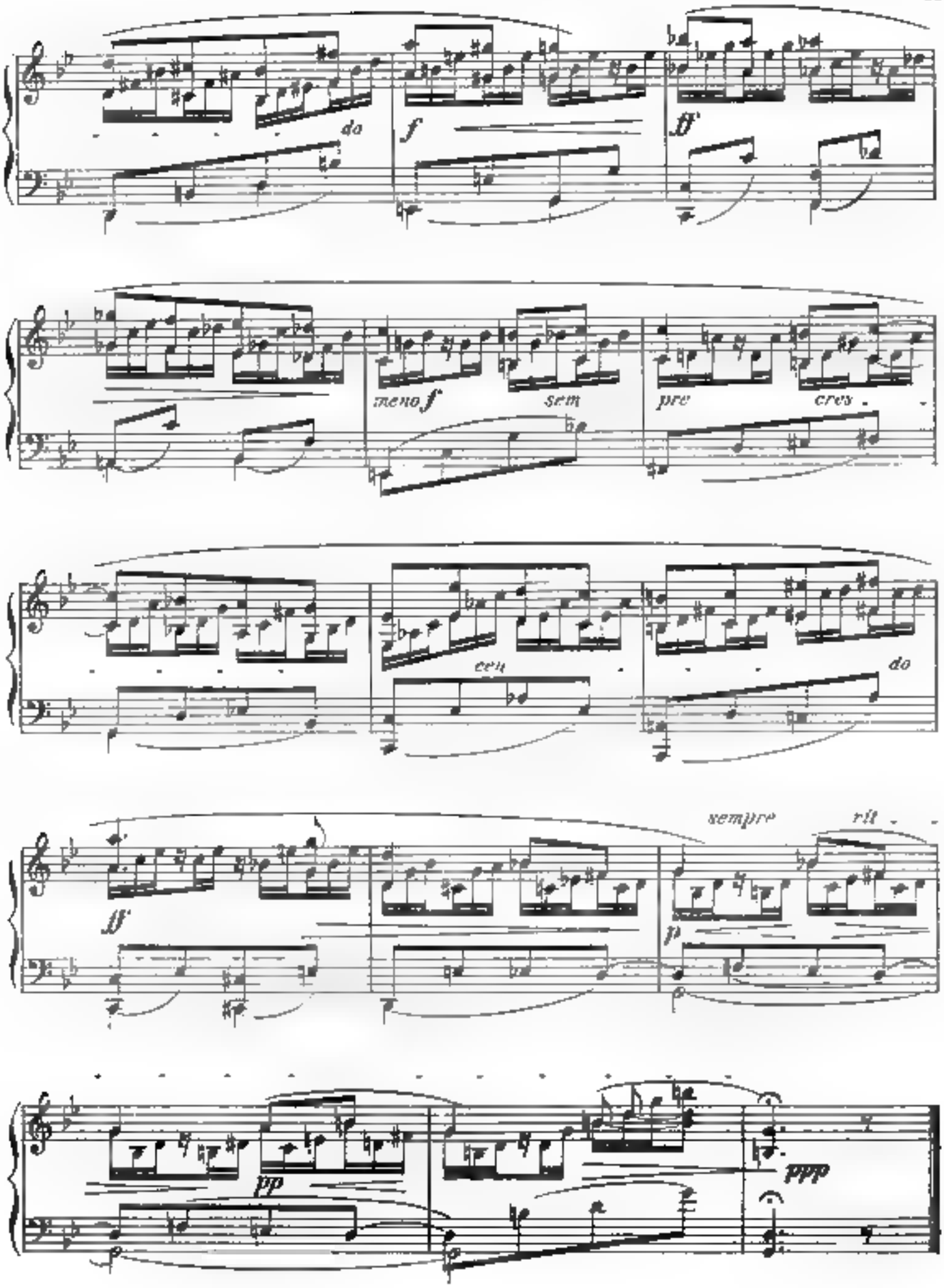
Melodie.

Max Reger.

Etwas bewegt, ausdrucksvoll.

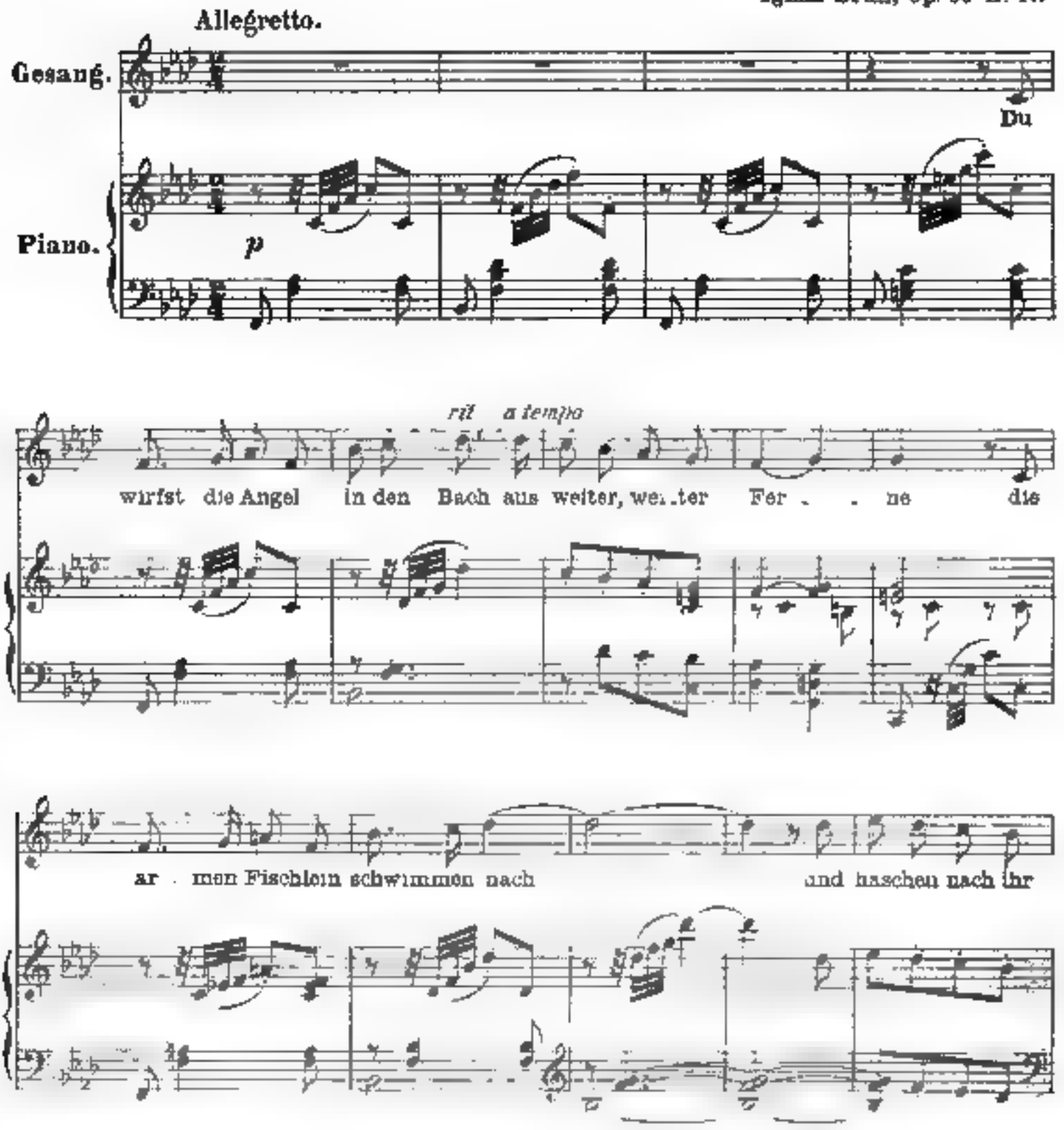


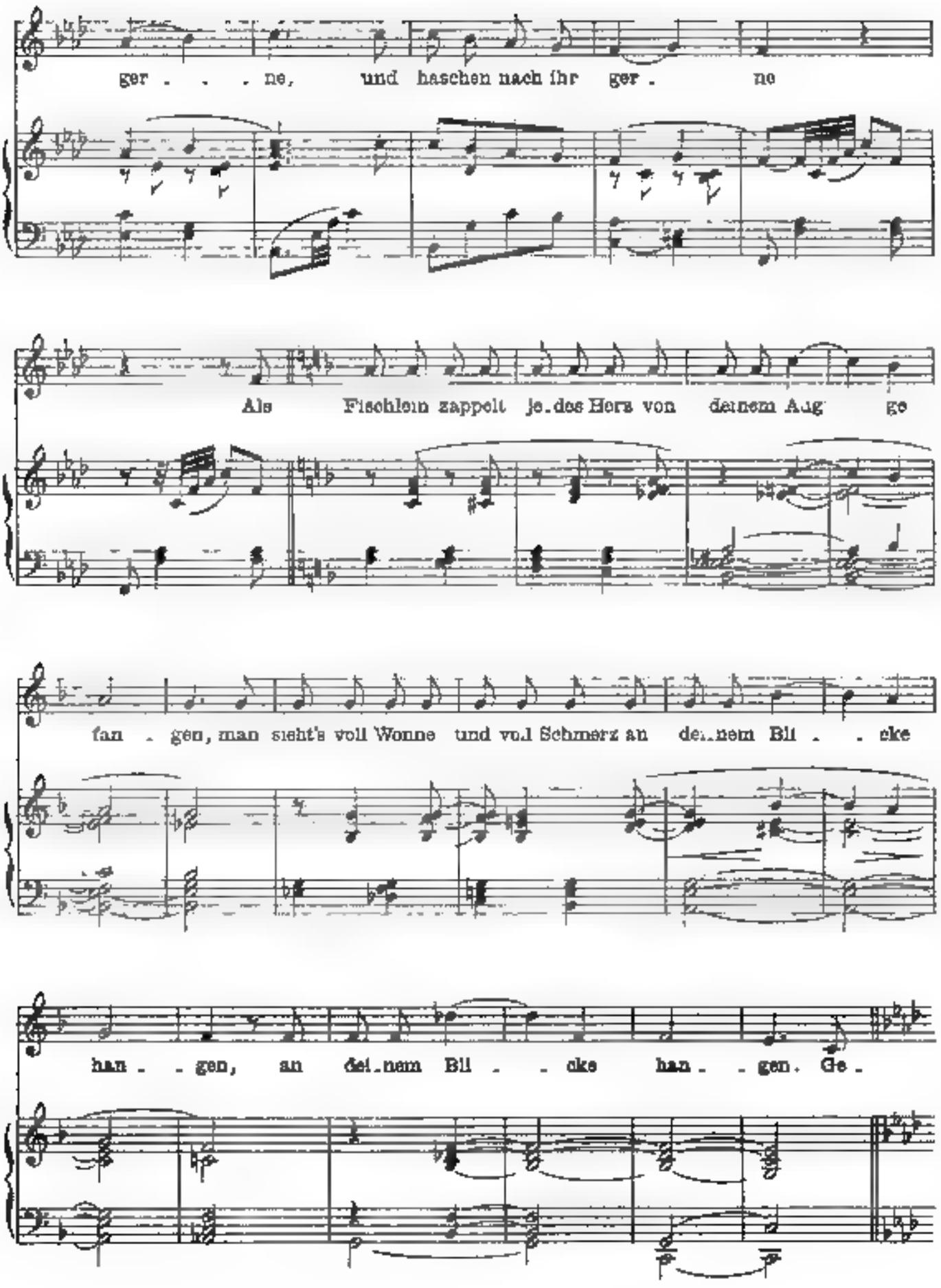

pp
mf
ff
p
poco rit
f
a tempo
p
sempre
cres
cen

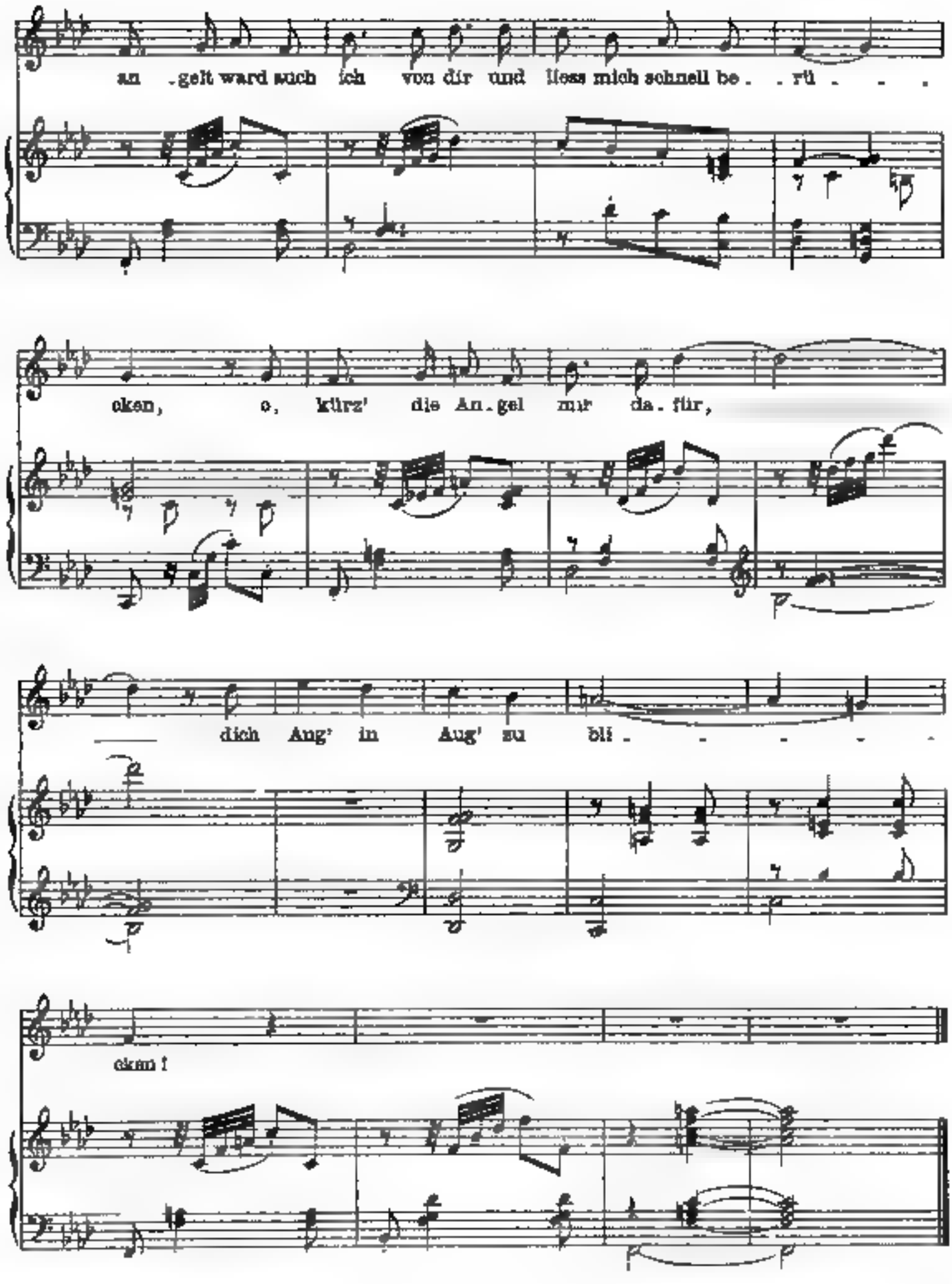

do
f
ff
meno f
sem
pre
cres
cen
do
ff
sempre
rit
p
pp
ppp

Du wirfst die Angel.

Ignaz Brüll, Op. 36 No IV.




ger . . . ne, und haschen nach ihr ger . ne
Als Fischlein zappelt je.des Herz von deinem Aug ge
fan . gen, man sieht's voll Wonne und voll Schmerz an dei.nem Bil . . cke
han . . gen, an dei.nem Bil . . cke han . . gen. Ge .

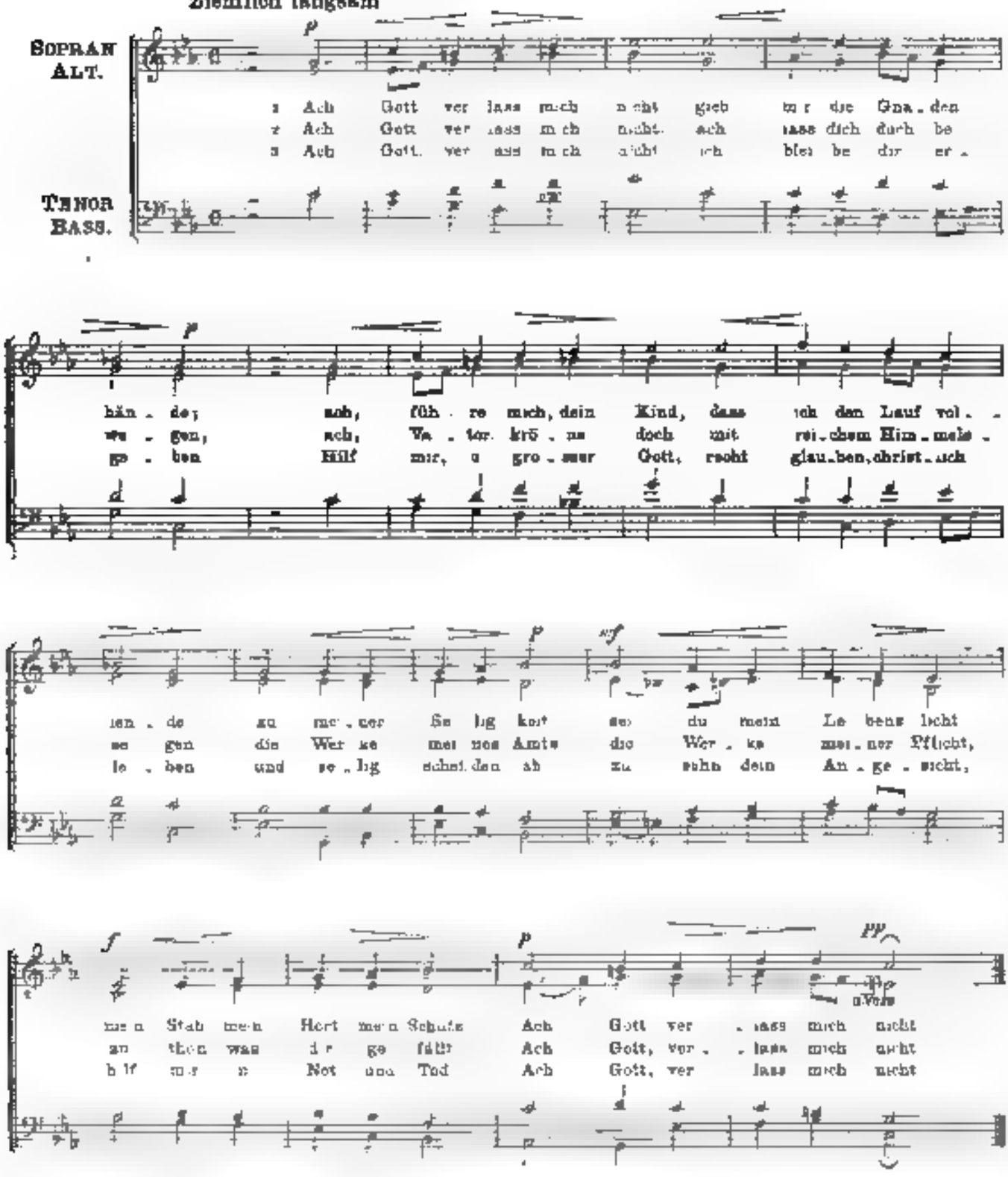

an . gelt ward auch ich von dir und liess mich schnell be . . rü . . .
oken, o, kürz' die An . gel mir da . für,
dich Aug' in Aug' zu bli . . . . .
oken!

Ach, Gott, verlass mich nicht!

1648.

Tonsatz von Max Reger.

Ziemlich langsam



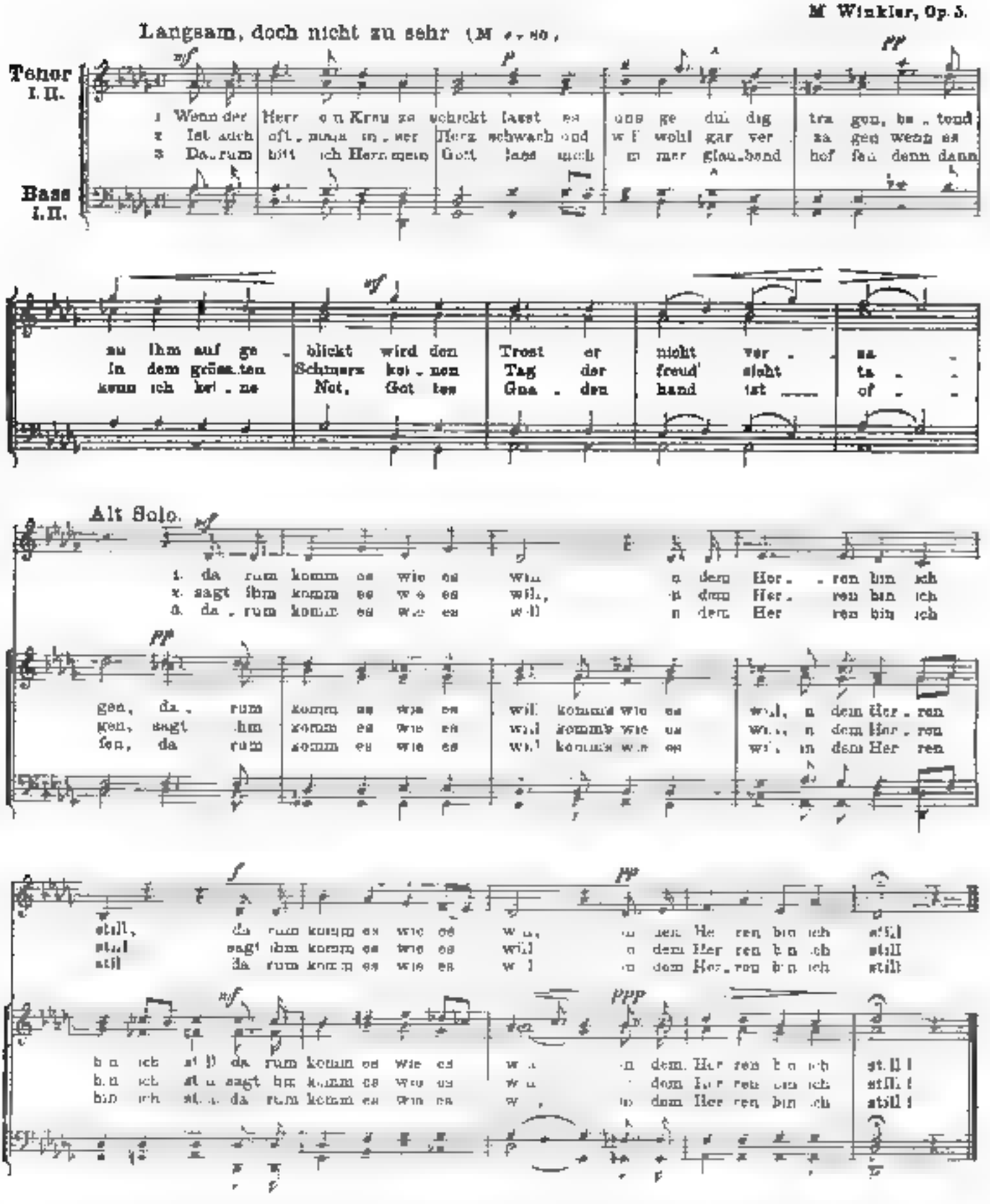
(Salomo Franck, 1659–1725.)

Wenn der Herr ein Kreuze schickt.*)

E. v. Wolfloh.

Lied für Männerchor mit Altsolo.

M. Winkler, Op. 5.

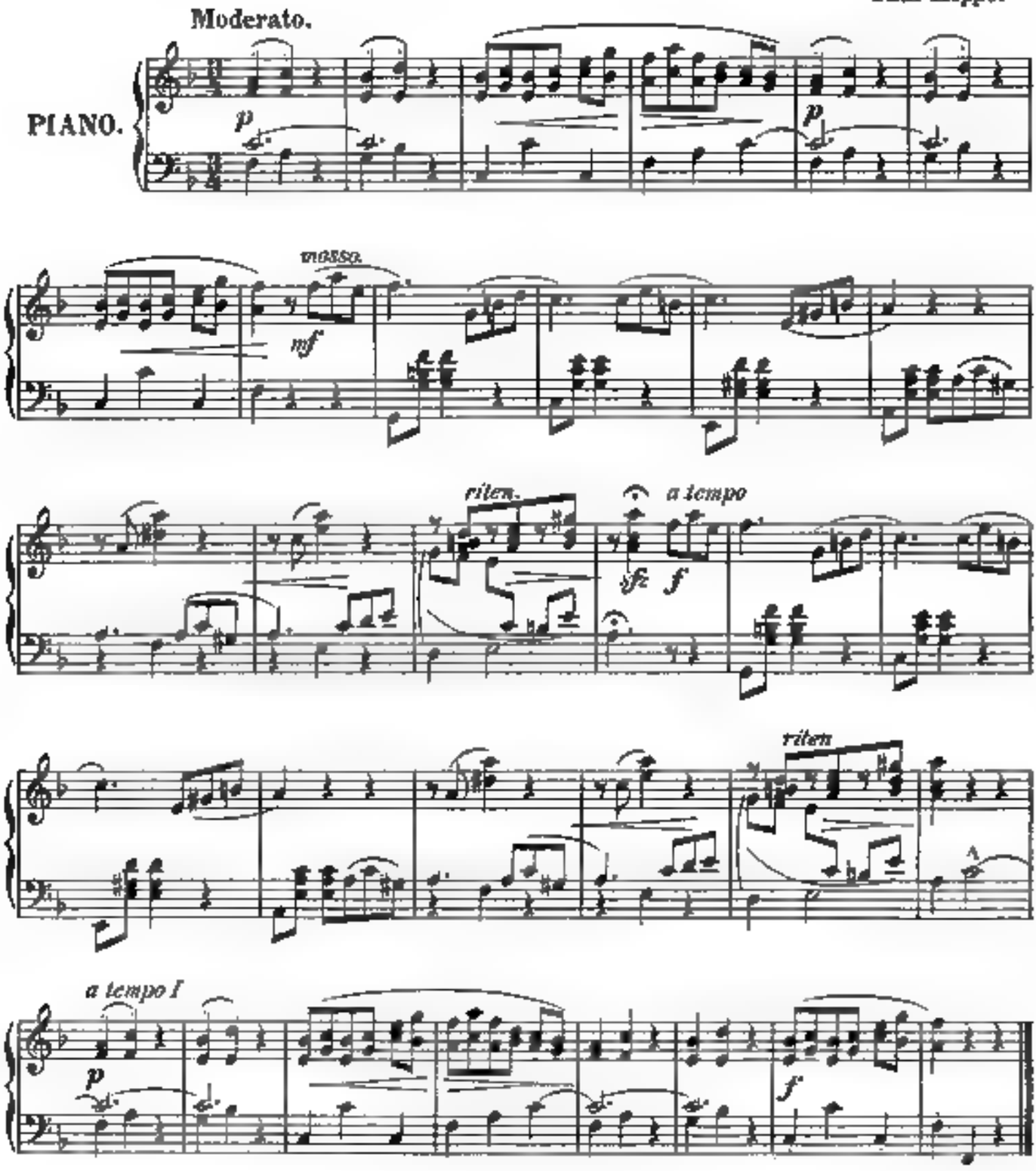


*) Der jugendliche Dichter, an demselben Leiden darniederliegend, wie weil Kaiser Friedrich, soll dies Gedicht von seinem Krankenlager seinem kaiserlichen Leidensgefährten zugeschickt und diesen dadurch erquickt und gestärkt haben. „Lerne leiden ohne zu klagen" dieser Ausspruch des kaiserlichen Dulders, scheint das Echo dieses Dichtergrusses zu sein.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Ein Tänzchen, willst Du?

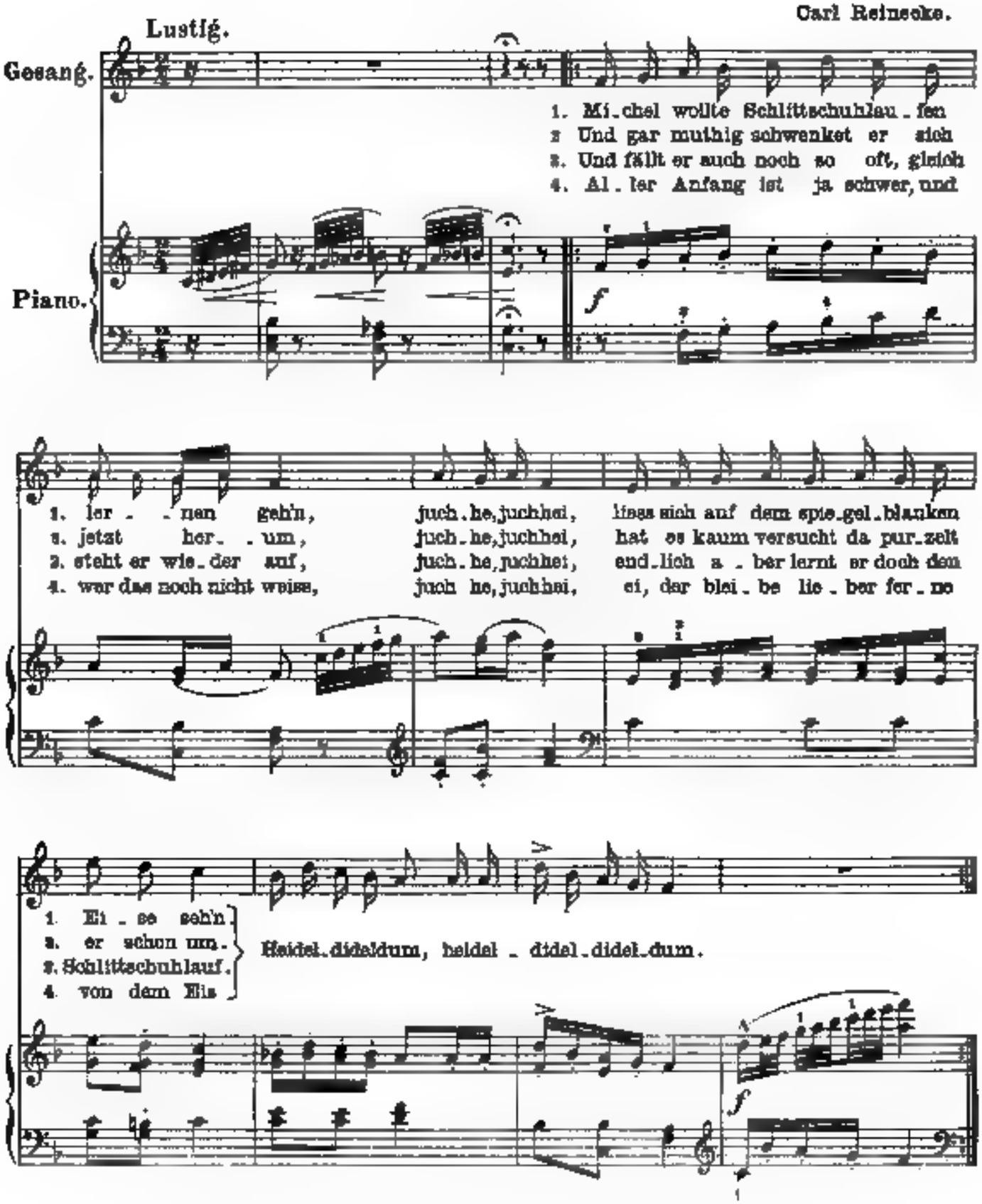
Paul Hoppe.



Aller Anfang ist schwer.

Hofmann von Fallersleben

Carl Reinecke.

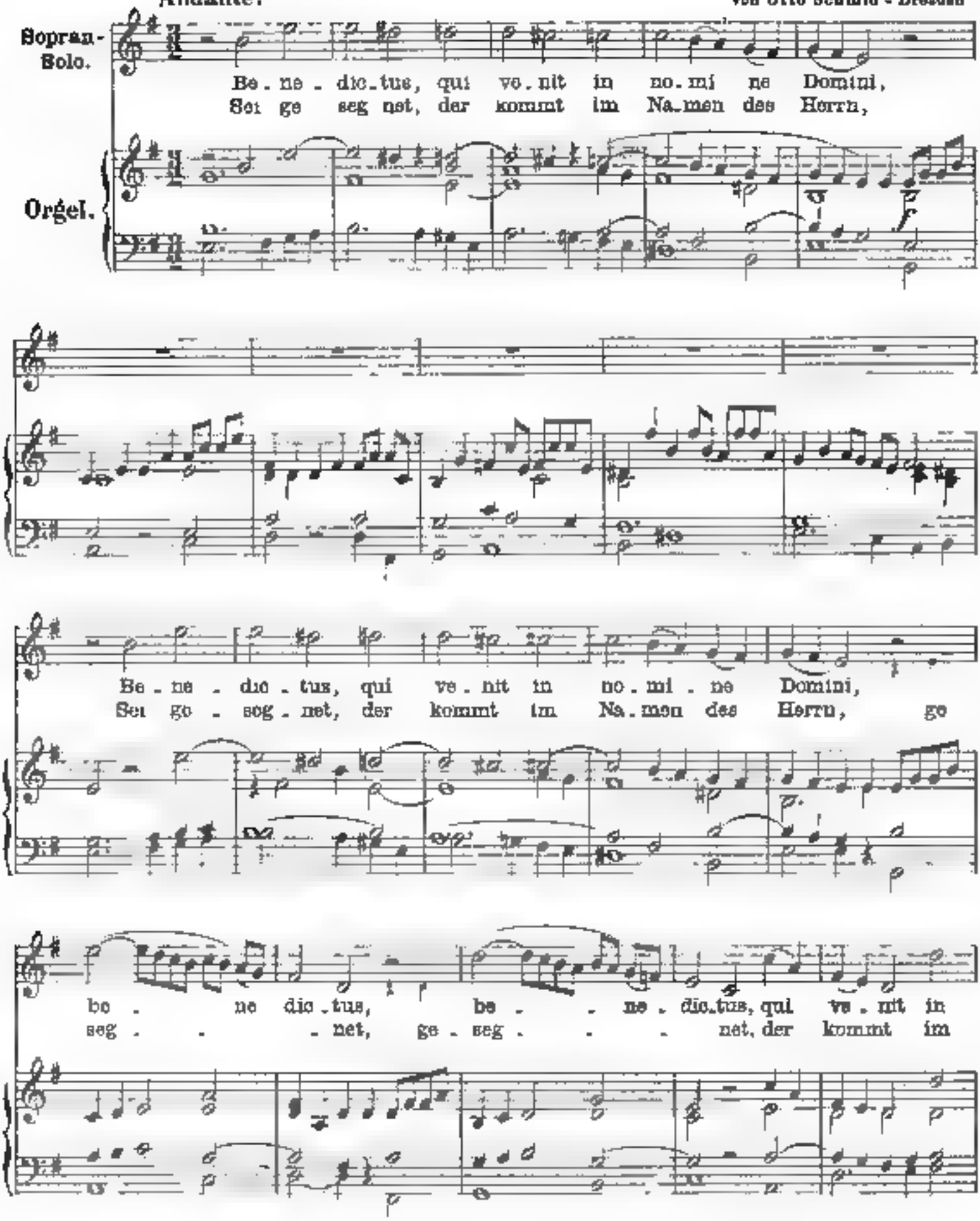


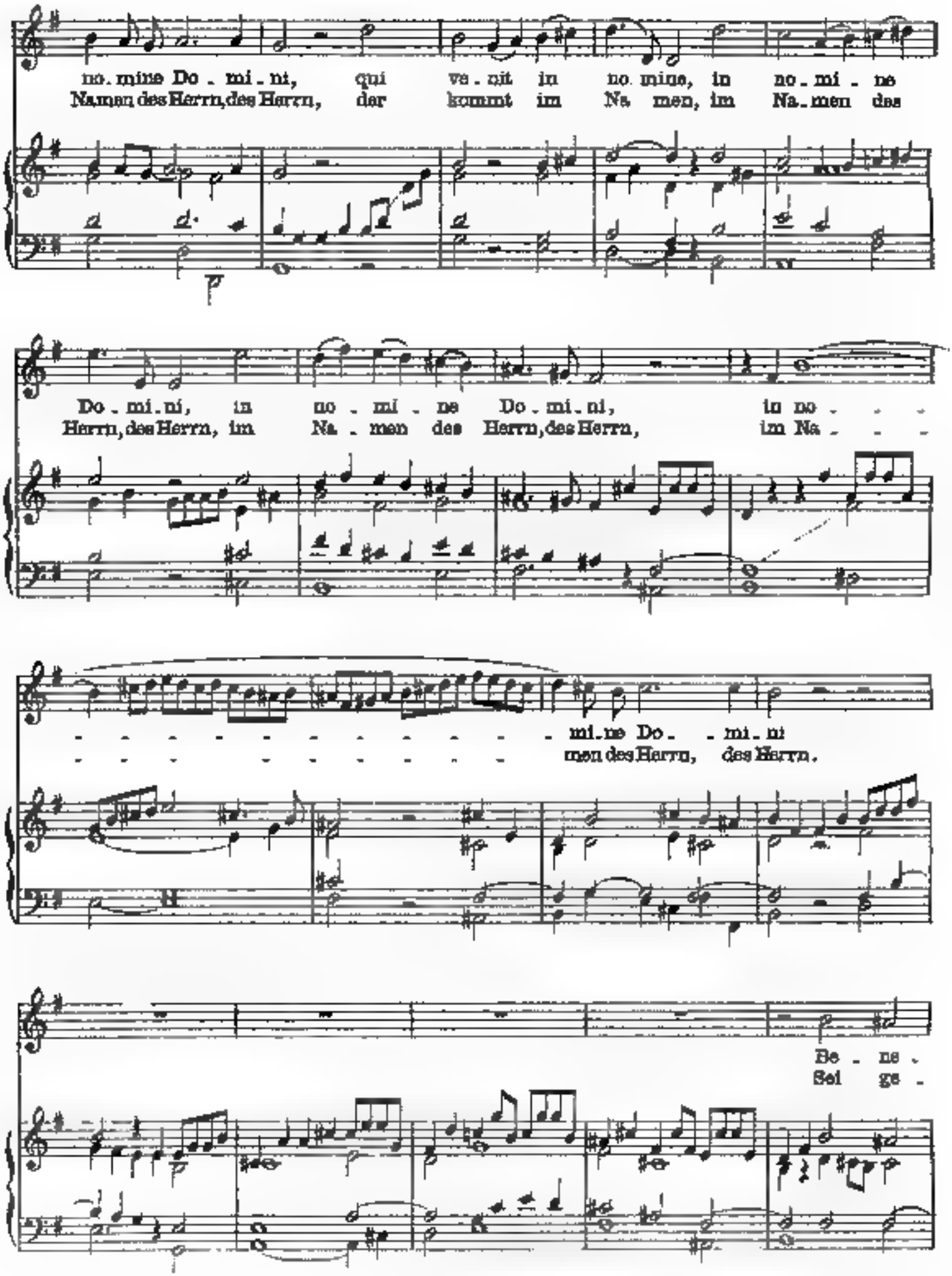
Benedictus

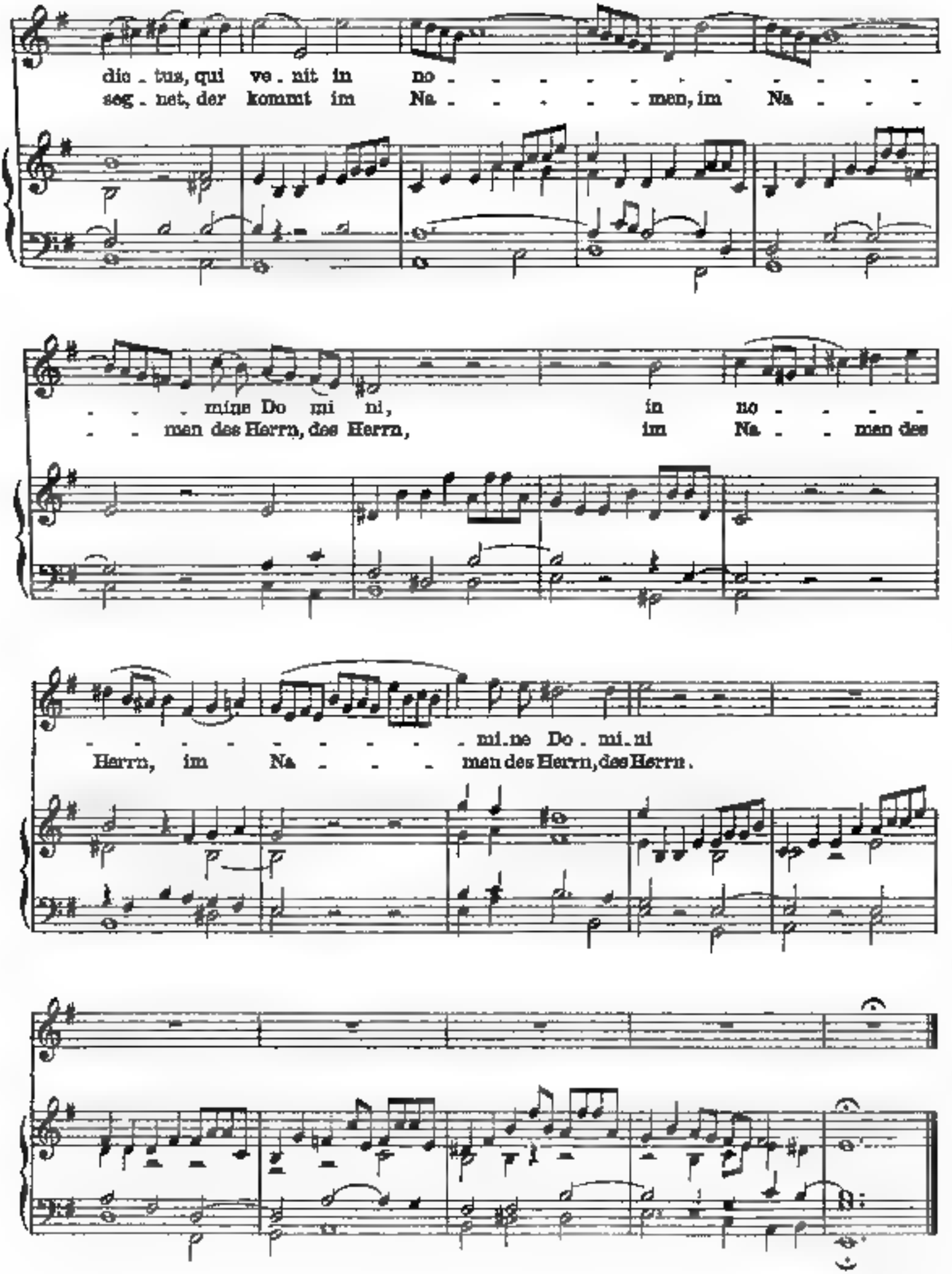
aus einer A-moll Messe.

Franz Tums.
Bearbeitet und herausgegeben
von Otto Schmid - Dresden

Andante.




no. mine Do . mi . ni, qui ve . nit in no. mine, in no . mi . ne
Namen des Herrn, des Herrn, der kommt im Na men, im Na . men des
Do . mi . ni, in no . mi . ne Do . mi . ni, in no . . .
Herrn, des Herrn, im Na . men des Herrn, des Herrn, im Na . . .
mi . ne Do . . mi . ni
men des Herrn, des Herrn.
Be . ne .
Sei ge .

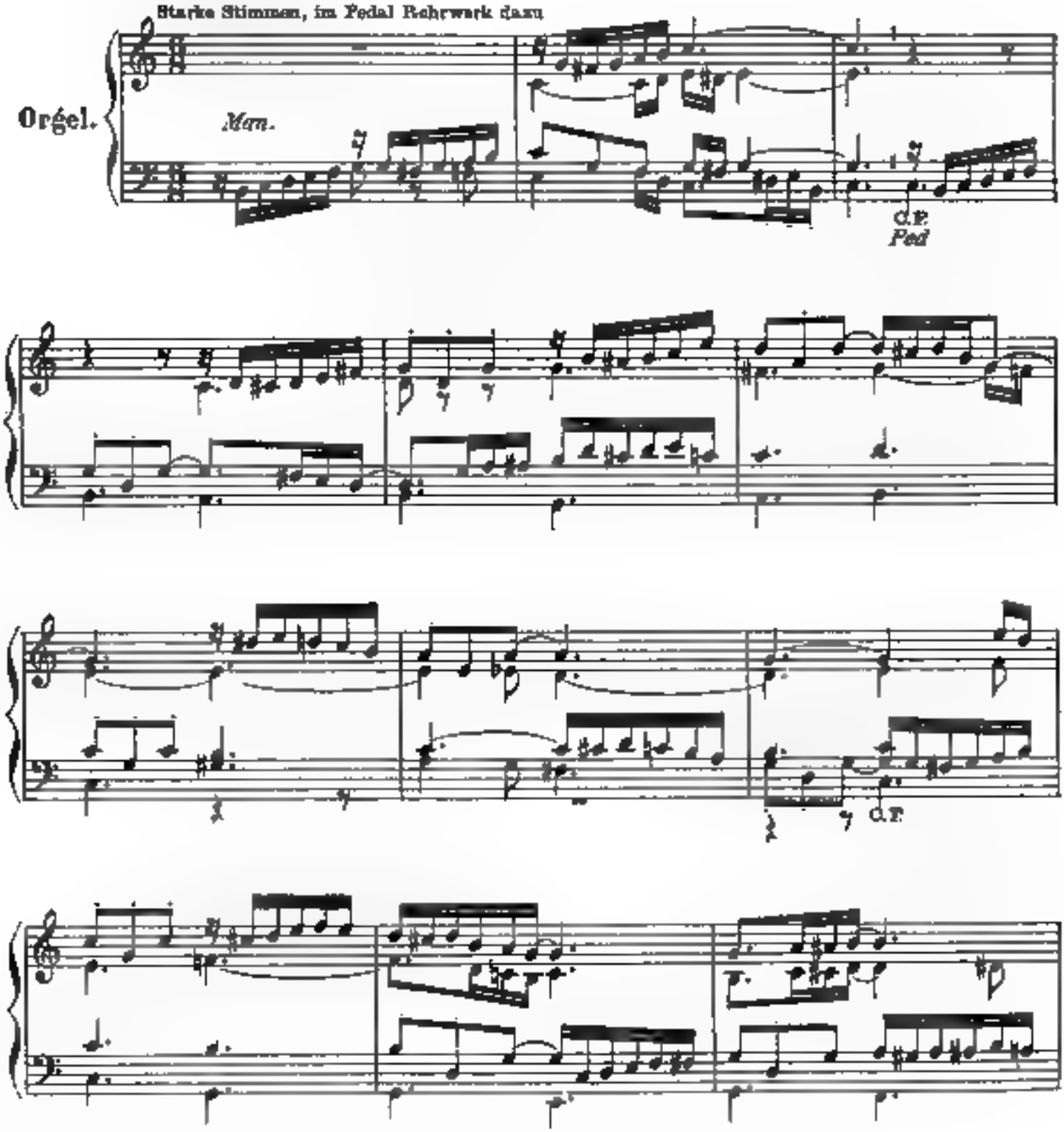

dic . tus, qui ve . nit in no - - - - - - - - - - - -
seg . net, der kommt im Na - - - - - men, im Na - - -
- - - mine Do mi ni, in no - - - -
- - men des Herrn, des Herrn, im Na - - men des
- - - - - - - - - mi.ne Do . mi.ni
Herrn, im Na - - - men des Herrn, des Herrn.

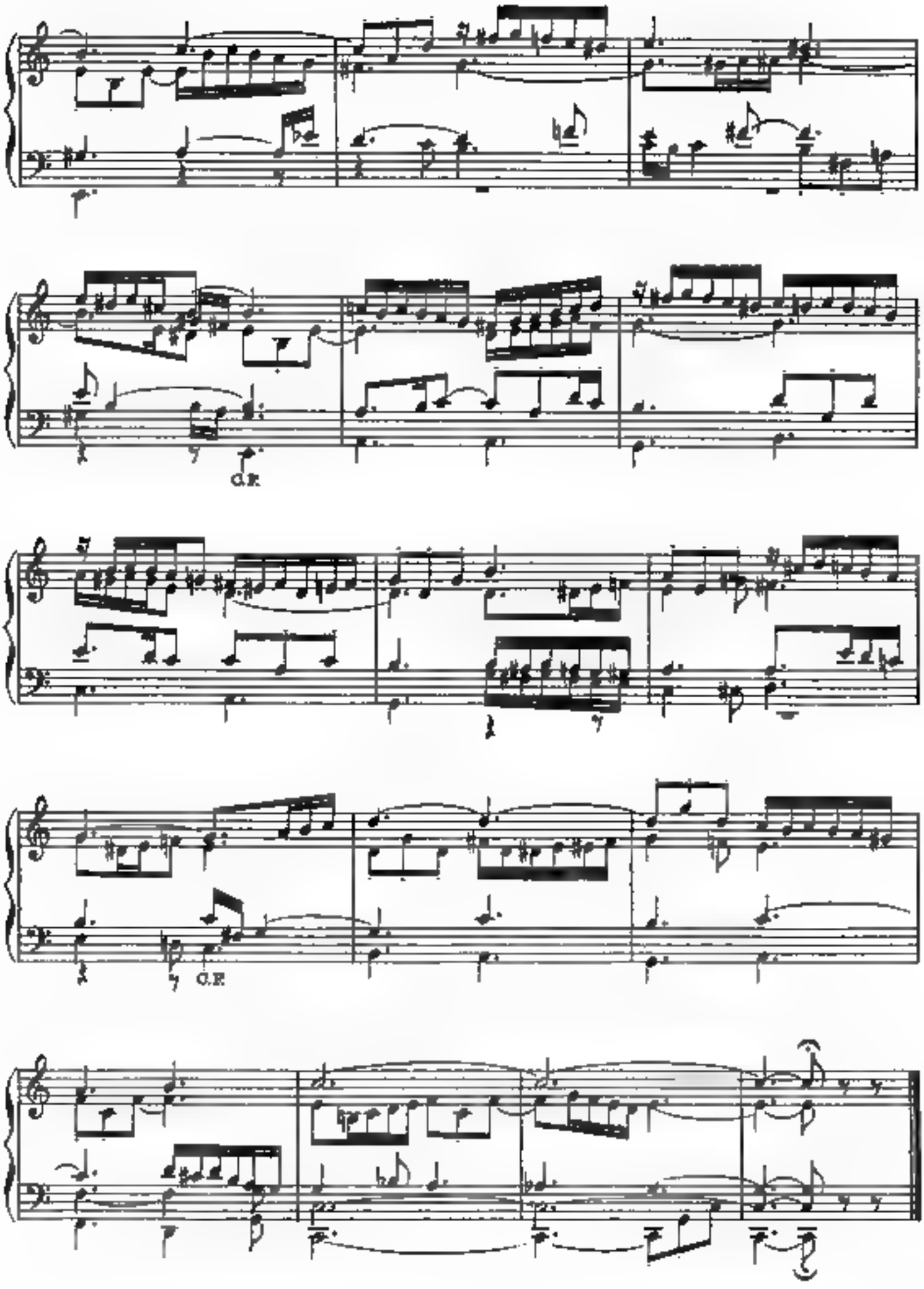
Vom Himmel hoch, da komm' ich her.

(C. F. im Bass.)

Freudig bewegt. E. Röder, Op. 82 II.

Starke Stimmen, im Pedal Rohrwerk dazu



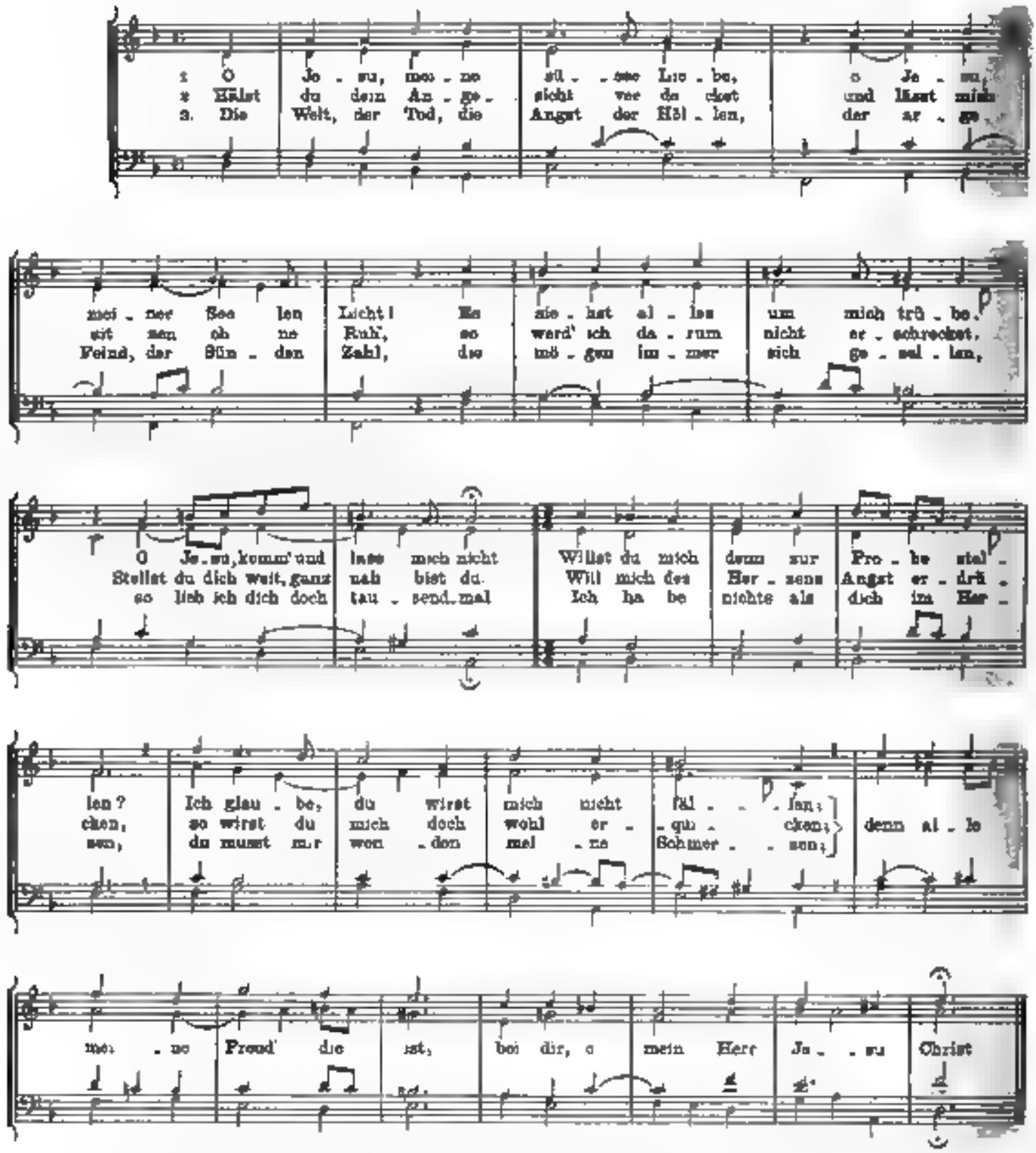

G.P.
G.P.

Choral

„Über die Worte, so auf dem goldnen Hertze gestanden, welches die Durchlauchtigste Hochgebohrene Churfürstin zu Sachsen etc. dem Weyland Durchlauchtigsten Hochgebohrenen Fürsten und Herrn Johann Georgen I., Churfürsten zu Sachsen etc. und Burggrafen zu Magdeburg etc. im Sarge an den Arm gegeben." †)

Friedrich von Westhof ††)

Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.



†) Die Dichtung („Ode") rührt vom Churfürstl. Sächs. Hofpoeten und Bibliothecario David Schirmer her.

††) Friedrich von Westhof (geb. zu Lübeck nach 1611) gehörte als Lautenist der Kapelle des Kurprinzen, nachmaligen Kurfürsten Johann Georg II, seit ihrer im Jahre 1641 erfolgten Gründung an, war dann nach Johann Georg I. im Jahre 1756 erfolgten Tod Posaunist in der Kurfürstl. Kapelle und starb im Jahre 1664.

Digitized by Google

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 611 207

Digitized by Google

Digitized by Google